वाङ्मयांतील वादस्थळें



वा. ल. कुळकर्णी,
मराठीचे प्राध्यापक, विल्सन कॉलेज, मुंबई.



स्वस्तिक पब्लिशिंग हाऊस, मुंबई

प्रकाशक :
गंगाधर देवराव खानोलकर,
स्वस्तिक पब्लिशिंग हाऊस,
केळेवाडी, मुंबई ४

प्रथमावृत्ति, डिसेंबर १९४६

किंमत चार रुपये

मुद्रक :
जयराम दिपाजी देसाई,
राष्ट्रवैभव प्रेस, गिरगांव,
मुंबई ४.

भूमिका

गेल्या दहापंधरा वर्षांत मजकडून जें थोडेंसें वाङ्मय–विवेचनात्मक लिखाण लिहून झालें, त्यांतील कांहीं भाग ह्या संग्रहांत एकत्रित करण्यांत आला आहे. तो बराचसा एकजिनसी आहे. ह्यापैकीं बरेंचसें लिखाण 'वाङ्मयांतील वादस्थळें' या नांवाखालींच वेळोवेळीं नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेलें असल्यामुळें तेंच परिचित नांव ह्या संग्रहाला देण्यांत आलें आहे; अर्थात् हें नांव संग्रहाला देण्यांत, प्रस्तुत संग्रहांत वाङ्मयक्षेत्रांतील सर्व वादस्थळांचा परामर्श घेण्यांत आलेला आहे असें दूरत्वानें देखील सुचविण्याचा माझा इरादा नाहीं.

वाङ्मयाच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपासंबंधीं आपण ज्यावेळीं विचार करूं लागतों, त्यावेळीं नेहमींच अनेक लहान मोठे प्रश्न आपल्या डोळ्यांपुढें उभे राहतात. ह्या सर्वांचीं अत्यंत समाधानकारक अशीं उत्तरें नेहमीं सांपडतातच असें नाहीं; मात्र हीं सांपडत नाहींत किंवा सांपडणार नाहींत हें कळत असूनहि तीं शोधून काढण्याकडे मन ओढ घेतें; अशा वेळीं आपल्या आत्मप्रत्ययाला जागून हें कार्य चालू ठेवणें मोठें आनंदाचें असतें. ह्याच वृत्तीनें मी वेळोवेळीं या वाङ्मयीन प्रश्नांकडे बघत आलों आहें. ललितवाङ्मयाच्या मूळ प्रकृतीच्या दृष्टीनें विचार करतां मला ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें कोणत्या मर्यादेपर्यंत सांपडूं शकलीं, तें दाखविण्याचा प्रयत्न केवळ ह्या लेखांतून केलेला आहे; किंबहुना मी असेंच म्हणेन कीं ह्या संग्रहांतील बहुतेक सगळेच लेख 'बघूं या ! आपल्याला ह्या प्रश्नाचा तलास कोठपर्यंत लावतां येतो तें !' ह्या भूमिकेवरून लिहिण्यांत आले आहेत; तेव्हां त्यांतून विवेचित प्रश्नांची सर्वांगीण व समाधानकारक चर्चा झालेली आहे असें मीं कसें समजावें ? उलट माझ्या विवेचनशक्तीच्या मर्यादांची व अपुऱ्या पूर्वतयारीची मला यथोचित जाणीव असल्यामुळें माझ्या हातून झालेल्या वाङ्मयविवेचनांतील अपुरेपणाचीच मला अधिक यथार्थ अशी कल्पना आहे.

एकदोन गोष्टींचा खुलासा करतों :

ह्या संग्रहांतील कांहीं लेखांतून कल्पनांची, विचारांची व कांहीं स्थळीं वादविषयांचीहि पुनरुक्ति झालेली असल्याचें आढळून येईल. संग्रहित करण्याच्या हेतूनें हे लेख जेव्हां मी कांहीं दिवसांपूर्वीं परत वाचूं लागलों, तेव्हां ह्या पुनरुक्तींची मला जाणीव झाली; ह्या पुनरुक्ति टाळून मी हे लेख कदाचित् प्रसिद्ध करूं शकलों असतों; परंतु मी तसें करण्याच्या भरीस पडलों नाहीं. याचें एक कारण असें कीं, कांहीं कांहीं वाङ्मयीन प्रश्नांविषयीं जीं माझीं मतें ह्या काळांत हळूहळू बनत गेलीं होतीं किंवा जात होतीं, त्या त्या मतांची पुनरुक्ति माझ्या इतर वाङ्मयविवेचनांतूनहि

होणें स्वाभाविक होतें; जेव्हां जें स्वाभाविकपणें लेखनांत अवतरलें तें तसेंच राहूं देणें बरें, असें वाटलें; शिवाय हें लेखन करतांना कांहीं वेळां असेंहि झालें होतें कीं एखाद्या वाङ्मयीन वादस्थळाचा विचार करीत असतां दुसऱ्या तत्समान वादस्थळाची अनुषंगानें आठवण होऊन मध्येंच त्याची चर्चा सुरू होई व ती अर्थात् त्या लेखांत अपुरी व केवळ ओझरती झाली, ह्याची शेवटीं जाणीव झाल्यामुळें ती पुन्हां केव्हांतरी अधिक पूर्णत्वानें करण्याचा मनाला मोह होई; अशामुळेंहि कांहीं विषयांची मी परत परत चर्चा केली आहे; ह्या संग्रहांत आढळणाऱ्या पुनरुक्तींचें स्वरूप ह्यासारखें आहे. उदाहरणार्थ—'ललितवाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार' ह्या लेखांतील विवेचन व 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपासंबंधीं केलेलें विवेचन हीं परस्परांना पूरक आहेत. त्याचप्रमाणें लघुनिबंधलेखनामागील हेतूचें संशोधन करीत असतां केवळ अनुषंगानें विषयाच्या ओघांत सहजगत्या घडलेलें 'नाट्यछटा' ह्या वाङ्मयप्रकाराचें स्वरूपदर्शन हें अपुरें झालें, या जाणिवेनें तें अधिक पूर्णत्वानें घडविण्याचा प्रयत्न शेवटच्या लेखांत केला आहे. 'नाटक आणि कादंबरी' ह्यांतील विवेचनाच्या ओघांत 'कादंबरीचें क्षेत्र' या लेखांतील एक परिच्छेदच्या परिच्छेद उद्धृत करण्यांत आला आहे. सांगायचें तें हेंच कीं ह्या कालखंडांत माझीं जीं वाङ्मयविषयक मत थोडींफार स्थिर होत गेलीं तीं ह्या लेखांतून परत परत डोकावत असण्याचा संभव आहे; त्यांत जितकी हेतुपुरस्सरता आहे तितकीच अहेतुकता आहे.

दुसरी एक गोष्ट अशी कीं ह्या संग्रहांतील कांहीं लेख हे भाषांतरित आहेत; ज्यांच्या लेखांचीं तीं भाषांतरें आहेत त्यांचीं नांवें तळटीपांत दिलेलीं आहेत; त्याचप्रमाणें कांहीं लेखांत मी इतर ग्रंथकारांचे विचार अनुवादरूपानें मांडलेले आहेत व त्या ठिकाणींहि मी त्यांच्या ग्रंथांचा व नांवांचा तळटीपांत उल्लेख केला आहे.

माझ्या बऱ्याच मित्रांचें सहाय्य मला हे लेख संग्रहित करण्यांत झालें आहे; परंतु त्यांचा नामोल्लेख त्यांना कितपत आवडेल याबद्दल मी साशंक असल्यामुळें तो करण्याचें मी टाळीत आहें; मात्र वेष्ठणावरील सजावटीबद्दल माझे मित्र श्री. द. ग. गोडसे यांचे आभार न मानणें मला केवळ अशक्य असल्यामुळें ते मी मनःपूर्वक मानतों.

१ डिसेम्बर १९४६
मुंबई.

वा. ल. कुळकर्णी

अनुक्रमणिका

वाङ्मयांतील सत्य, शिव व सौंदर्य

सत्य, शिव व सुंदर ह्यांच्या बुडाशीं असणारीं तत्त्वें मूलतः सारखींच आहेत. सत्याच्या बुडाशीं जीं तत्त्वें आहेत तींच शिवाच्या बुडाशीं व तींच सौंदर्य कल्पनेच्या बुडाशीं आहेत. सत्य म्हटलें म्हणजे तेथें कार्यकारणाची सुसंगति, अनुमान व अनुभव यांची सुसंगति, दिसणें व असणें यांतील सुसंगति इत्यादि अनेक सुसंगतींचा समावेश होत असतो. सत्य म्हटलें म्हणजे जिला कोठल्याहि प्रकारची विसंगति ठाऊक नाहीं असली सुसंगति, असें म्हटलें असतां वावगें होणार नाहीं. सुसंगति, सर्वच बाबतींत सुसंगति हेंच सत्याचें मुख्य लक्षण आहे. सत्याला असत्य खपत नाहीं, विरोध खपत नाहीं, ह्याचा अर्थ त्याला कोठल्याहि प्रकारची विसंगति खपत नाहीं असाच आहे. तें अथपासून इतीपर्यंत अन्तर्बाह्य सुसंगत असतें; त्याला जर नाद असेल तर त्या नादांतील सगळे सूर एकमेकांशीं पूर्ण संवादी असतात; त्याला जर रूप असेल तर त्या रूपांतील सर्व आकार हे एकमेकांना पूरक आहेत, मारक नाहींत असेंच दिसून येतें. व त्याला जर रंग असेल तर त्या रंगांतील प्रत्येक छटा ही तिच्या जवळपासच्या छटेपेक्षां कितीहि वेगळी असली तरी परिणामीं त्या सर्व छटा संवादी आहेत, एकत्वसूचक आहेत, असेंच आढळतें. सुसंवाद, सुसंगति, सुरूपता, सुरेलता हेच सत्याचे भावगुण आहेत; त्यांनींच सत्याची प्रकृति बनविलेली आहे.

शिवाच्याहि बुडाशीं हीच सुसंगति आढळत नाहीं का? शिव म्हणजे कल्याण, मानवांचें हित, मानवांचें अकलंकित सुख, मानवांचा निर्लेप चिरंतन असा आनंद. मानवांचें हित हें सुस्थितींत, सुव्यवस्थेंत, सुसंगतींत, सुसंवादित्वांतच सामावलेलें आहे. शिवाचा विचार करतांना आपण ज्या समाजस्थितीचा विचार करतों त्या समाजाच्या अवस्थेंत सर्वत्र सर्वांमध्यें सुसंवाद नांदेल

अशीच आपली अपेक्षा असते; ह्या आदर्श समाजव्यवस्थेंत कोठेंहि विसंवाद दिसूं नये, विरोध निर्माण होऊं नये, बेसूर कानांवर पडूं नयेत अशीच आपली इच्छा असते; व ह्या इच्छेला अनुसरूनच आपण आजपर्यंत मानवोपयोगी समाजव्यवस्थांचा विचार करीत आलों आहोंत. कटु, दुःखदायक, बोचक अशी विषमता नाहींशी व्हावी व सर्वत्र समता प्रस्थापित व्हावी म्हणून आपले प्रयत्न चालू आहेत; कवि 'बी' म्हणतात त्याप्रमाणें जगांतील 'वैषम्य' आज आपणांस असह्य होऊं लागलेलें आहे व त्याचे जागीं 'साम्यता' स्थापन करण्यासाठीं आपण धडपडत आहोंत; पूर्णत्वापासून ढळलेलें असें हें जग परत पूर्णत्वाकडे जाण्याची सदैव धडपड करीत आहे;हें पूर्णत्व गांठणें, ही चिररमणीय सुसंगति साधणें हें आपलें ध्येय आहे. शिवाचा विचार करतांना आपणांस ह्याच गोष्टींची जाणीव होत असते.आपण शिवाशीं नीतीचा संबंध जोडतों, तो बरोबरच आहे. नीतीचा जन्म ह्या सुसंगतीच्या इच्छेमधूनच झालेला आहे; नीतीची योजना ही अंतिम सुसंगति, हा अंतिम सुसंवाद, हें अंतिम चिरसुखदायी पूर्णत्व साधलें जावें एवढ्याचसाठीं मानवानें केलेली आहे.समाजाची धारणा व्हावी म्हणून नीतीचीं बंधनें निर्माण झालेलीं आहेत, असें म्हणण्याऐवजीं ज्या समाजव्यवस्थेंत सर्वत्र सुसंवाद नांदेल अशा निर्दोष समाजव्यवस्थेप्रत स्वतःला नेण्यासाठीं मानव जी धडपड करीत आहे तिच्यांतून ही नीति उत्क्रान्त होते आहे, असें म्हणणें अधिक सयुक्तिक आहे. या दृष्टीनें नीति ही शिवाकडेच अंगुलीनिर्देश करीत आहे : ती शिवाचें साधन आहे; परंतु शिवाप्रमाणें तिच्या मागचेंही प्रेरक तत्त्व सुसंगति हेंच आहे. शिवाचा उल्लेख केल्याबरोबर जशी नीतीची आठवण होते, तशीच सौजन्याचीहि आठवण होते. वामन मल्हारांनीं आपल्या समग्र लिखाणांत शिवाच्या ऐवजीं हाच शब्द वापरला आहे. सौजन्य हा शब्द शिव ह्या शब्दापेक्षां अधिक परिचित असा आहे. त्यांत सामावलेली कल्पना ओळखीमुळें सहज लक्षांत येईल अशी आहे व तशी ती लक्षांत येतेहि. परंतु सौजन्याची कल्पना शिवाच्या कल्पनेंत अन्तर्भूत आहे; शिवाचा विचार करतांना आपण ज्या समाजव्यवस्थेचा विचार करतों त्या समाजव्यवस्थेचा सौजन्य हा प्राण आहे. ही सुजनताच, जीवनव्यवहारांतील ही सुसंगतीच आपल्याला साधायची आहे : नीतीचें कार्य तेंच आहे

व त्यांतच शिवाला स्थान आहे. तेव्हां शिव शब्द वापरला काय, नीति शब्द वापरला काय किंवा सौजन्य शब्द योजला काय, त्यांच्या बुडाशीं जें ध्येयतत्त्व आहे तें सुसंगति, सुसंवाद, सुरूपता, सुरेलता, हें आहे असेंच दिसून येतें.

आतां सौंदर्याबाबत बोलायचें; सौंदर्य हें तर बोलून चालून सौंदर्यच; तेव्हां त्याचा आत्मा सुसंगति, सुसंवाद, समप्रमाणता हाच असावा यांत आश्चर्य तें कसलें? सौंदर्य व सुसंगति ह्या दोन कल्पनांचें परस्परांशीं एवढें साहचर्य आहे कीं सुसंगति, सुसंवाद, समप्रमाणता यांनाच सौंदर्य हें दुसरें नांव तर दिलें नाहीं ना, अशीच शंका जाणत्यांच्या मनांत यावी. सौंदर्य हें वस्तुनिष्ठ आहे कीं दृष्टिनिष्ट आहे ह्या प्रश्नाचा निकाल काय लागायचा असेल तो लागो; परंतु एवढें मात्र खरें कीं ज्या ज्या ठिकाणीं ज्या ज्या कोणाला सौंदर्याचा आभास होतो वा साक्षात्कार होतो, त्या त्या ठिकाणीं त्याला कांहींतरी अननुभूत अशी सुसंगति, सुसंवाद, सुरेलता जाणवलेली असते यांत संशय नाहीं. सौंदर्याच्या कल्पनेचा संबंध नाद, रंग, रूप, आकार इत्यादींशीं आज शतकानुशतकें आपण लावीत आलेले आहोंत व त्याच दृष्टीनें आपण त्याचें भजन, पूजन, चिंतन करीत आलेले आहोंतः त्याची उपासना ह्याच मार्गानें आपल्या हातून बरीचशी घडलेली आहे; परंतु त्याच्या सर्व रूपांच्या बुडाशीं असणारें ध्येयतत्त्व मात्र तेंच तें आजहि अबाधित आहे. सौंदर्य म्हणजे सुसंगति, सौंदर्य म्हणजे निर्दोष अशी संपूर्णता, व स्वयंपूर्णता सौंदर्य म्हणजे अंतर्बाह्य सुसंवाद, प्रमाणबद्धता हेंच तें तत्त्व होय.

सौंदर्याच्या कल्पनेच्या बुडाशीं हें तत्त्व आहे याची अनेकांना जाणीव आहे, इतकी त्या तत्त्वांत व सौंदर्याच्या कल्पनेंत अभिन्नता आहे; प्रश्न जो येतो तो सौंदर्याच्या बुडाशीं असणाऱ्या ह्या तत्त्वाबाबत येत नाहीं; किंवा शिव व सत्य ह्यांच्या बुडाशीं असणाऱ्या ह्या तत्त्वाबाबत येत नाहीं, तर सत्य, शिव व सौंदर्य ह्यांचे परस्परसंबंध स्पष्ट करण्याबाबत येतो. सुसंगति, सुसंवाद हें एकच तत्त्व जर ह्या तिन्हीहि कल्पनांच्या बुडाशीं असेल तर त्यांचे परस्पर-संबंध हे एकमेकांना उपकारक, पूरक, परिपोषक असेच असावयास पाहिजेत, हें सहजच लक्षांत येईल. परंतु हा विचार मनांत येतो न येतो तोंच दुसरा एक विचार मनांत येतो : तो असा कीं सुसंगति, सुसंवाद हें तत्त्व जरी ह्या

तिन्हीहि कल्पनांत आढळत असलें तरी त्यावर खराखुरा अधिकार कोणाचा आहे ? तें व्यवच्छेदक असें लक्षण कोणाचें ठरतें ? सत्याचें, शिवाचें कीं सौंदर्याचें ? व मग ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधूं लागलों कीं असें दिसून येतें कीं सुसंगति हें जरी ह्या तिन्हीहि कल्पनांचें प्रमुख लक्षण असलें, तरी तें सौंदर्याचेंच व्यवच्छेदक लक्षण ठरतें; सत्य हें सुसंगत असतें, शिवालाहि संवादित्व अभिप्रेत असतें, हें खरें असलें तरी जें सुंदर तें सुसंगत असतें असें म्हणण्याऐवजीं जेथें जेथें सुसंगति तेथें तेथें सौंदर्य हें आढळतेंच असें म्हणणें अधिक रास्त ठरतें; व ह्या दृष्टीनेंच पुढें विचार करूं लागलों म्हणजे सत्य हें सुसंगत असतें म्हणून सुंदर असतें व शिवाचीहि कल्पना संवादित्वावरच आधारलेली असते, अतएव तेंहि सुंदर ठरतें हें लक्षांत येतें. सुसंगति, सुसंवाद, सप्रमाणता हें सौंदर्याचें व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून मान्य केल्याबरोबर जेथें जेथें ह्या गोष्टी आढळतात तेथें तेथें सौंदर्याचें अधिष्ठान असतें हें लक्षांत येतें; व सत्य, शिव व सौंदर्य ह्या तिन्ही कल्पनांत अभेद आहे असें जें म्हटलें जातें, 'Truth is Beauty, Beauty Truth' असें जें कीट्स् म्हणतो तें ह्या सुसंगति सुसंवादाच्या परमतत्त्वाच्या व समानतत्त्वाच्या आधारावर हेंहि लक्षांत येतें. मग प्रश्न पडतो तो हा कीं ह्यां तिन्ही तत्त्वांतील परस्परसंबंध एवढे जिव्हाळ्याचे आहेत, एवढे परस्परपूरक व पोषक आहेत हें जर आपणाला पटलें तर मग वाद कोठें आहे ?

वाद जो आहे तो सत्य हें नेहमीं शिवस्वरूप असतेंच कीं नाहीं ह्याबाबत आहे; सत्य व शिव किंवा सत्य व नीति ह्यांत अभेद मानावयाचा काय ह्याबाबत आहे. त्याचप्रमाणें सत्य हें नेहमींच सुंदर असतें काय व सौंदर्य हें सदैव सत्स्वरूपच आढळतें काय हेहि प्रश्न विचारले जात आहेत; जें सत्याबाबत तेंच शिवाबाबत : शिव हें नेहमींच सुंदर असतें काय व सौंदर्य हें नेहमींच शिवस्वरूप असतें काय हा ह्या वादांतील तिसरा प्रश्न होय. हेच प्रश्न कला, नीति, वाङ्मय इत्यादि सौंदर्य, सत्य व शिव ह्या अर्थाचे दुसरे शब्द वापरून एकसारखे विचारले जात आहेत; व त्यांचीं समर्पक व निर्णायक उत्तरें शोधून काढणें ही एक अत्यंत कठीण गोष्ट होऊन बसली आहे.

ही गोष्ट एवढी कठीण होऊन बसण्याचें एक कारण असें आहे कीं अंतिम दृष्टया वर दाखविल्याप्रमाणें सत्य, शिव व सुंदर ह्या तिन्हीहि कल्पनांच्या मुळाशीं एकच एक समानतत्त्व असलें व त्या दृष्टीनें त्यांतील अभेद आपणांस पटत असला तरी प्रत्यक्ष जीवनव्यवहारांत हीं तत्त्वें अशीं आपल्या डोळ्यांपुढें फारशीं येत नाहींत, तर त्यांच्याशीं संबद्ध असलेला तपशील तेवढा आपल्यापुढें येत असतो. आपल्यापुढें **सत्य** नसतें तर ज्याच्या द्वारां तें प्रतित व्हावें तें **प्रत्यक्ष** असतें—जें डोळयांना दिसतें, कानांना ऐकूं येतें, इंद्रियांना जाणवतें तें असतें. शिव नसतें तर कांहीं निर्बंध असतात, कायदे असतात, कांहीं नियम असतात, नियंत्रणें असतात; व सौंदर्य नसतें तर नाना प्रकारचे आकार, नाद, रंग रूपें हीं असतात. ह्या सर्व गोष्टी म्हणजे सत्य, शिव व सुंदर ह्या तत्त्वांचे तपशील होत; हीं तत्त्वें नव्हत; व ह्या तपशीलाशींच आपला सतत संबंध येत असल्यामुळें त्यांचा परस्परांशीं संबंध कसा जोडायचा, त्यांचें ऐकमेकांशीं नातें काय, त्यांच्यांत सुसंवाद आहे कीं विसंवाद आहे, विसंवाद असल्यास तो कोठें दिसून येतो इत्यादि अनेक प्रश्न आपणांस भंडावून सोडतात; व जेवढा तपशील तेवढाच ह्या प्रश्नांच्या व्याप्तीचा विस्तार असल्यामुळें त्यांचीं निर्णायक उत्तरें शोधून काढणें हें एक अत्यंत कठीण व आपल्या आवाक्याबाहेरचें काम होऊन बसतें.

ह्या प्रश्नाच्या काठिण्याचा विचार करतांना जी आणखी एक गोष्ट ध्यानांत येते ती अशी कीं, जें जें सत्य व शिव तें अंतिम दृष्टया सुसंगत अतएव सुंदर ठरत असलें तरी सत्य व शिव यांचा जितक्या झटकन् उपयुक्ततेशीं संबंध पोहोचतो, त्यांचा विचार करूं लागतांच उपयुक्ततेची कल्पना जितक्या लवकर आपल्या मनाची पकड घेते, तितक्या लवकर ती आपण सौंदर्याचा विचार करूं लागल्यास आपल्या मनास शिवत नाहीं; सत्य हें साधन आहे कीं साध्य आहे हा प्रश्न जितक्या लवकर सत्यासंबंधीं विचार सुरूं झाल्याबरोबर आपल्या मनांत स्फुरतो तितक्या लवकर तसला प्रश्न सौंदर्याच्या बाबतींत स्फुरत नाहीं. याचें कारण काय असावें ? याचें कारण असें दिसतें कीं, सौंदर्य हें सत्य व शिवापेक्षां अधिक स्वयंपूर्ण आहे, अधिक स्वयंसिद्ध,

अधिक स्वयंशासित असें आहे. म्हणूनच सुसंगति हें त्याचेंच व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून आपण मानलें. त्याचा संबंध ज्या आनंदाशीं पोंचतो त्या आनंदाला स्वार्थपर विचारांचा स्पर्शहि सहन होत नाहीं. सौंदर्याचा अवतार कशासाठीं तर सौंदर्यसिद्धीसाठीं, सुसंगतिनिदर्शनासाठीं अशीच कल्पना सौंदर्याच्या उत्पत्तीचा व स्थितीचा विचार करूं लागलों असतां मनांत येतें; आणि मग प्रश्न असा येतो कीं, सत्य व शिवाच्या कल्पनांत जर अर्थपर–मगतो स्वार्थपर असो वा परार्थपर असो– असा भाग येत असेल व सौंदर्याच्या कल्पनेंत जर तो त्या प्रमाणांत येत नसेल तर ह्यांचें एकमेकांशीं जमायचें कसें ? त्यामुळें त्यांच्यांत थोडाफार तरी विरोध निर्माण झाल्यावाचून कसा राहील ?

अशा रीतीनें तिन्ही तत्त्वांच्या तपशीलांचा एकमेकांशीं मेळ कसा घालावयाचा ह्या अडचणीमुळें व सौंदर्याच्या ह्या विशिष्ट प्रकृतीमुळें वर दर्शविलेल्या प्रश्नांचीं अत्यंत समाधानकारक उत्तरें शोधून काढणें हें कठीण जात आहे. ह्या प्रश्नांचा केवळ वाङ्मयापुरताच म्हणजे केवळ वाङ्मयात्मक सौंदर्यापुरताच विचार करतांना कोणकोणत्या गोष्टी नजरेसमोर येतात तें पाहण्याचा प्रयत्न करूं.

प्रथमदर्शनींच जी गोष्ट ध्यानांत येते ती ही कीं वाङ्मय हें जरी मूलतः सौंदर्यस्वरूपी असलें, सौंदर्यनिर्मिति हाच त्याचा जीवनहेतु असला, सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांनुसार जरी त्याचा अवतार सिद्ध होत असला, व सौंदर्यदर्शनानें लाभणारा निरपेक्ष आनंद वाचकांना प्राप्त करून देण्याचा त्याचा प्रधान हेतु असला तरी त्याचा मालमसाला, त्याचें शरीर, त्याची घटना, त्याची सिद्धि ही सत्यांतूनच झालेली असते. सत्यांतील सौंदर्य म्हणजेच सुसंगति शब्दांच्या द्वारां व्यक्त करणें वा सूचित करणें म्हणजेच वाङ्मय निर्माण करणें होय, असेंच म्हणतां येईल. परंतु यावर अशी शंका विचारतां येते कीं सत्य हेंच जर मुळांत सुसंगत व सुरूप असतें तर मग तें प्रगट होत असतां सुरूप भासणारच; मग वाङ्मय तें वेगळें काय करतें? ह्या प्रश्नाचें उत्तर सांपडल्यास वाङ्मयाचें कार्य अधिक स्पष्ट होईल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर असें दिसतें कीं सत्य हें जरी मुळांत सुसंगत व सुरूप असलें तरी तें आपणांस ज्या प्रत्यक्षांतून, ज्या तपशीलांतून गोचर होतें तो सर्व तपशील–जें जें दिसतें तें, जें जें ऐकूं येतें तें, जें जें भावतें तें–सुसंगत,

सुरूप असतोच असें नाहीं. हा तपशील, हें प्रत्यक्ष म्हणजे सत्याचा मालमसाला आहे, सत्य नव्हे. ह्या तपशीलाच्याच आधारानें वाङ्मयाला सुरूप, सुसंगत अशा सत्याचा आविष्कार करावयाचा असतो; त्याचाच उपयोग करून, त्याचीच योजना करून, वाङ्मयाला त्यांतून सुसंगत अशा सत्याची प्रतीति घडवावयाची असते. मग त्याकरितां त्याला ह्या तपशीलांतून, हें जें दिसतें त्यांतून, हें जें जें ऐकूं येतें व भावतें त्यांतून निवड करावी लागते. जो जो तपशील ह्या सुरूप सत्यदर्शनाचे दृष्टीनें विशेष अर्थपूर्ण असतो अशाचीच निवड वाङ्मय करतें व जेणेंकरून ही अंतिम सुसंगति संपूर्णपणें व्यक्त होईल अशा रीतीनें त्याची गोठवण करून त्यांतून सौंदर्य निर्माण करतें व सत्यदर्शन साधतें. हें साधतांना वाङ्मय वेगवेगळ्या रीतींचा अवलंब करतें : कांहीं वेळां—नव्हे पुष्कळ वेळां, जीवनांतील केवळ विसंगतींचें कठोर दर्शन घडवून वाङ्मय हें त्यांतून कोणत्या प्रकारची सुसंगति जन्माला यावयाला पाहिजे तें सुचवीत असतें, विषमतेचें चित्र रेखाटून त्यांतून समतेचें सुरूप व्यक्त करीत असतें, दुर्जनता रेखाटून सुजनतेची कल्पना आणून देतें, अन्याय व पारतंत्र्य ह्यांतील विसंगतीच्या दर्शनांतून न्याय व स्वातंत्र्य ह्या कल्पनांतील सुसंगति प्रगट करीत असतें. वाङ्मय सत्यांतील सादय, सत्यांतील सुसंगति शब्दद्वारां व्यक्त करतें असें जें वर म्हटलें तें ह्या अर्थानें.

ह्या प्रत्यक्षाची वा तपशीलाची निवड करून वाङ्मय सत्यदर्शन घडवितें म्हणजे काय करतें ह्याचा अधिक खोलवर विचार करतां येणें शक्य आहे: वाङ्मय नाना तऱ्हेचीं सत्यें प्रगट करीत असतें. त्यांतील कांहीं नादसत्यें असतात, कांहीं वर्णसत्यें असतात, कांहीं भावसत्यें असतात, कांहीं ह्यापेक्षांहि अधिक व्यापक व अधिक सूक्ष्म अशीं—ज्यांचें वर्गीकरण करून त्यांना विशिष्ट नांव देतां येणार नाहीं असलीं—जीवनसत्यें असतात; आपल्या कानांवर नानाप्रकारचे नाद सतत पडत असतात; ते सर्वच सुसंवादी असतात असें नाहीं; त्यांत विसंवादच अधिक असतो. परंतु त्यांतूनच अनेक सुसंवादी सुरांची निवड करून उत्तम गवई अशीं नादसत्यें निर्माण करीत असतो कीं ज्यांतील सुसंवाद, ज्यांतील संगीत आपल्याला मोहून टाकतें. आपल्या डोळ्यांसमोर नाना तऱ्हेचे रंग व नाना तऱ्हेचे आकार तरळत असतात, परंतु त्यांतील वर्णसत्यें व आकारसत्यें

एखादा उत्तम चित्रकारच आपल्या नजरेला आणून देऊं शकतो; त्याच्या कुंच-ल्यामध्येंच ती वर्ण आणि आकारांतील विलक्षण सुसंगति प्रगट करण्याचें कौशल्य असतें. एखादा कवि वा कथालेखकहि केवळ शब्दांच्या द्वारां हीं नादसत्यें, वर्णसत्यें, आकारसत्यें व्यक्त करूं शकतो; कांहीं कवींच्या ठिकाणीं ही रंग, रूप व नाद ह्यांतील सुसंगति व्यक्त करण्याचें अभिजात कौशल्य असतें. आपल्याकडे कवी श्री. बोरकर यांच्या काव्यांत तें विशेष जाणवतें. नाद, रंग, आकार यांच्यांतील ही सुसंगति व्यक्त करण्याचें खरें कार्य म्हणजे गायकाचें, चित्रकाराचें, शिल्प-काराचें; कारण त्या सुसंगतीच्या अभिव्यक्तीला आवश्यक तीं साधनें त्यांना सुलभ असतात; परंतु बोरकरांसारखा एखादा कवि जेव्हां केवळ शब्दांच्या द्वारां हीं नादसत्यें, रंगसत्यें व आकारासत्यें प्रगट करूं शकतो त्यावेळीं वाङ्म-याचे ठिकाणीं सत्यदर्शन घडविण्याचें केवढें प्रभावी सामर्थ्य असतें, त्याची थोडीशी कल्पना येऊं शकते.

वाङ्मय जीं सहजतया प्रगट करूं शकतें तीं भावसत्यें होत. भावसत्यें म्हणजे काय याची फोड करतां येणें मोठें कठीण आहे. वाङ्मयाचें कार्य भावनिर्मिति हें असतें असें सांगण्यांत येतें. एखाद्या जीवनव्यवहाराच्या दर्शनानें, चिंतनानें व मननानें जे भाव कवीच्या मनांत निर्माण झालेले असतील तेच भाव तितक्याच उत्कटतेनें तो जेव्हां आपल्या वाचकांच्या मनांत उत्पन्न करूं शकतो त्यावेळीं त्याच्या कार्याची फलश्रुति होते असें आपण समजतों; परंतु हे जे भाव कवीच्या मनांत उत्पन्न झालेले असतात व जे तो वाचकाच्या मनांत तितक्याच उत्कट-त्वानें निर्माण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो, त्या भावांचें स्वरूप जर न्याहा-ळलें तर त्यांत ही अन्तर्बाह्य सुसंगति दिसून येते; ते भाव आपल्या हरघडीच्या अनुभवांतून उत्पन्न होणाऱ्या आपल्या सर्वसामान्य भावांसारखे नसतात. त्यांत व्यक्तिगत, खाजगी, म्हणजे स्वार्थपर व म्हणूनच थोडाफार विसंगत असा भाग उरलेला नसतो;ते त्या कवीच्या, एका व्यक्तीच्या मनांतील भाव असले,तरी त्यांना विश्वात्मकता आलेली असते;ते सुसंगत बनलेले असतात; विश्वभावांशीं सुसंगत बनलेले असतात म्हणजेच त्यांतील तपशीलाचा भाग, व्यक्तिगत असा भाग, क्षणिकस, क्षणजीवी असा भाग नाहींसा झालेला असतो व केवळ तत्त्वरूप, विश्वात्मक, शाश्वत, अत्यंत सुसंगत, सर्व दृष्टींनीं संवादी असा भाग तेवढा

शिल्लक राहिलेला असतो. म्हणजेच त्यांना सौंदर्य आलेलें असतें, त्यांत एक प्रकारची विलक्षण सुसंगति अवतरलेली असते; तेंच भावसत्य होय. त्यांत एकप्रकारची स्वयं-पूर्णता दिसून येते. बरें, हें भावसत्य कवि ज्या कल्पनाचित्रांच्या (Images) द्वारां सूचित करतो, ज्या बोधचित्रांच्या (Symbols) द्वारां व्यक्त करतो त्यांतही एक विलक्षण सुसूत्रता व सुसंगति असते; ही भावसंगति असते; ह्या सर्व कल्पनाचित्रांतून व बोधचित्रांतून तें एकच एक भावसत्य सुसंगतपणें प्रतीत होत असतें व मग त्या काव्याच्या वाचनानें वाचकाला जो आनंद होतो तो ही विलक्षण भावसंगति जाणवल्यानें, या विलक्षण भावसत्याचें व म्हणूनच भावसौंदर्याचें दर्शन झाल्यानें उत्पन्न झालेला असतो. म्हणूनच कवि आपल्या मनांत उत्पन्न झालेले भाव आपल्या वाचकांच्या मनांत तितक्याच उत्कटत्वानें प्रगट करण्याचा प्रयत्न करीत असतो, असें म्हणण्याऐवजीं त्याला जाणवलेली भावसंगति, त्याला जाणवलेलें भावसत्य, त्याला जाणवलेलें भावसौंदर्य व त्यापासून त्याला झालेला सुसंगतिदर्शनाचा म्हणजेच सौंदर्यदर्शनाचा व सत्य-दर्शनाचा आनंद, ह्या सर्वांचा एकसमयावच्छेदेंकरून अनुभव वाचकाला यावा अशी त्याची इच्छा असते व एवढ्याचसाठीं त्याची धडपड असते, असें म्हणणेंच अधिक सयुक्तिक ठरतें. कवि भावसत्यें प्रकट करतो म्हणजेच भावसौंदर्य प्रकट करतो, असें जें वर म्हटलें तें ह्या अर्थानें.

ह्याच दृष्टीनें अधिक खोलवर जाऊन पाहिलें कीं हेंच कार्य वाङ्मयाच्या इतर शाखांतहि कसें चाललेलें असतें ह्याची थोडीफार कल्पना येऊं शकते. कथा, कादंबरी, चरित्र, आत्मचरित्र, नाटक, इत्यादि वाङ्मयाच्या सर्व शाखांचा उद्देश जीवनव्यवहारांतील नाना अंगोपांगांमधील हीं नानाविध सत्यें ज्या प्रत्यक्षांतून जाणवतात, त्यांतील अत्यंत सूचक, संबद्ध अशा तपशीलांच्या मदतीनें तीं व्यक्त करणें, त्यांतील संगति, त्यांतील सौंदर्य हें वाचकांच्या, श्रोत्यांच्या, प्रेक्षकांच्या, नजरेला आणणें हाच असतो. ह्या वाङ्मयात्मक सत्यदर्शनानें जसा सुरूपदर्शनाचा आनंद होतो तशीच भावनिर्मितीहि होते; परंतु ही भावनिर्मिति एखाद्या पट्टीच्या वक्त्याचें भावनांना हलवून सोडणारें भाषण ऐकून होणाऱ्या भावनिर्मितीपेक्षां वेगळ्या स्वरूपाची असते; तेथें श्रोत्यांना कार्यप्रवण करण्याचीच वक्त्याची इच्छा असते व भावनांचें उद्दीपन

त्याच दृष्टीनें झालेलें असतें; येथें मूळ हेतु वाचकांना कार्यप्रवण करणें हा नसतो, तर आपणाला जाणवलेली विशिष्ट भावसंगति वाचकांना जाणवेल अशा रीतीनें प्रगट करणें हाच प्रधान हेतु असतो; त्यामुळें येथें संगतिदर्शनाला व व त्याच्या जाणिवेपासून होणाऱ्या विशिष्ट सुखाला महत्व अधिक असतें; अर्थात् भाव निमार्ण होतात व प्रत्येक भावनेच्या पोटीं कार्यप्रवणता असल्यामुळें ते भाव वाचकांना थोडेफार कार्यप्रवणहि करतात; नाहीं असें नाहीं; परंतु हे भाव वाचकांना केवळ कार्यप्रवण करण्यासाठींच निर्माण झालेले नसल्यामुळें, त्यांत संगतिदर्शनानें होणारा आनंद देणें हाच प्रधान हेतु असल्यामुळें, त्यांच्यांतील कार्यप्रवणता ही वक्त्याच्या भाषणानें उत्पन्न झालेल्या भावांच्या ठिकाणीं आढळून येणाऱ्या कार्यप्रवणतेपेक्षां कमी उत्कट असते. वाङ्मयाचें सामर्थ्य अजमावतांना आपणांस ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षांत घ्याव्या लागतात.

वाङ्मय हें जीवनांतील नानाविध सत्यांतील सौंदर्य व्यक्त करतें हें खरें असलें तरी वाङ्मय हें मानवांनीं मानवांकरितांच निर्माण केलेलें असल्यामुळें त्यांतील जीं सत्यें मानवी जीवनाशीं अधिक संलग्न असतात, त्यांतील संगतिदर्शन हें मानवांना विशेष महत्त्वाचें वाटावें हें स्वाभाविकच आहे. त्यामुळें केवळ नादसंगति, रंगसंगति वा रूपसंगति (Beauty of form) ज्यांतून व्यक्त होतें तें वाङ्मय वाचकांना एवढें महत्त्वाचें वाटत नाहीं, तर ज्यामध्यें जीवनव्यवहारांतील अत्यंत व्यापक व अत्यंत सूक्ष्म अशीं भावसत्यें, विचारसत्यें, जीवनसत्यें प्रगट झालेलीं असतात तें वाङ्मय त्यांना महत्त्वाचें वाटतें; तेंच श्रेष्ठ दर्जाचें वाङ्मय होय असा निर्णय सर्वसामान्य वाचक काला-मार्फत देत असतो. येथें थोडीशी उपयुक्ततेचीच कसोटी वाङ्मयाला लावली जाते हें खरें; परंतु ही उपयुक्तता संकुचित अर्थानें लक्षांत घेतलेली नसते, तर अत्यंत व्यापक अर्थानें. जीवनाचा अर्थ समजून घेण्याची, जीवनांतील खोलवर दडलेलीं नानाविध सत्यें जाणण्याची, जीवन कसें जगलें असतां तें खऱ्या अर्थानें अधिक सुखदायी होईल हें कळून घेण्याची मानवाची जोंपर्यंत इच्छा आहे व त्यासाठीं जोंपर्यंत त्याची धडपड चालू राहणार आहे, तोंपर्यंत ज्या वाङ्मयांतून जीवनांतील अत्यंत व्यापक व अत्यंत सूक्ष्म अशीं जीवनसत्यें प्रगट होत असतात, त्या वाङ्मयाला तो सर्वश्रेष्ठ समजल्याशिवाय कधींहि राहणार नाहीं.

असल्या वाङ्मयांतून प्रगट होणाऱ्या ह्या जीवनसत्यांच्या, ह्या विविध संगतींच्या जाणिवेनें तो जरी तत्काल कार्यप्रवृत्त झाला नाहीं तरी त्याच्या एकंदर मनोव्यापारांवर होणारा त्या जाणिवेचा परिणाम हा शिवस्वरूपी ठरल्याशिवाय राहणार नाहीं. जीवनांतील सत्यें, जीवनांतील नाना अंगोपांगांमधील संगति, संवादित्व, त्याला जसजसें अधिक जाणवेल तसतसा तो त्या अंतिम सुसंगतीच्या, अंतिम ध्येयस्थितीच्या, पूर्णत्वाच्या म्हणजेच शिवाच्या जवळ जवळ येऊं लागेल. जीवनाचा अर्थ त्याला जसजसा अधिक सुसंगतपणें लागत जाईल तसतसें शिव हें त्याला अधिकाधिक साध्य होईल हें उघडच आहे. वाङ्मय हें संवादित्वाचें, सुसंगतीचें, सौंदर्याचें, समतेचें, समप्रमाणतेचें, सुरूपतेचें जीवनांतील खरेखुरें स्वरूप आपल्या लक्षावधि वाचकांना प्रगट करून दाखवीत असतें व त्यांचे ठिकाणीं असणारी सुसंगतीची, सुरूपतेची आवड पुरवीत असतें व वाढवीत असतें. वाङ्मयाच्या सतत परिचयानें ज्याच्या अन्तःकरणांत ही खऱ्याखुऱ्या सुरूपतेची आवड उत्पन्न झालेली आहे त्याला कोठल्याहि प्रकारची विसंगति, कोठल्याहि प्रकारची विरूपता, सहन होणें कदापीहि शक्य नाहीं. मग ती राजकीय क्षेत्रांतील असो, सामाजिक क्षेत्रांतील असो, सांस्कृतिक क्षेत्रांतील असो वा धार्मिक क्षेत्रांतील असो. ह्या विसंगतीबद्दल एक प्रकारची चीड त्याचे मनांत तत्काळ निर्माण झाल्याखेरीज राहणार नाहीं. ज्या प्रमाणांत वाङ्मय हें जीवनांतील नाना सुसंगति, नानाविध सत्यें उघड करून अब्जावधि वाचकांच्या मनांत ही सुरूपतेची व सुसंगतीची खरीखुरी आवड उत्पन्न करीत जाईल, त्या प्रमाणांत रूढि, परंपरा, संकेत, दास्य इत्यादींनीं निर्माण केलेल्या अनेकविध विसंगतींच्याबद्दल त्यांच्या मनांत विलक्षण तिरस्कार अधिकाधिक उत्कटतेनें निर्माण होत जाईल व त्यांचें निर्दालन करण्याकडे त्यांची साहजीकच अधिकाधिक प्रवृत्ति होत जाईल. तेव्हां वाङ्मयानें ही सुसंगतीची, सुरूपतेची हजारों मानवांच्या मनांत सुप्त असलेली आवड पुरविण्याचें व सतत वाढविण्याचेंच आपलें कार्य करीत राहणें अत्यंत अगत्याचें आहे. 'असत्य, दुर्जनता व हरतऱ्हेची कुरूपता यांचा विनाश करणें व सत्य, सौजन्य आणि सौंदर्य यांचें संस्थापन करणें, हें आपलें अवतारकृत्य आहे...आपली वाङ्मयात्मक तपश्चर्या या ध्येयाला अनुसरून

झाली तर, तुष्टि, पुष्टि व शांति यांचा लाभ आपणांस व जगास मिळून दैवी संपत्तीचें जगांत साम्राज्य होईल व उच्चतम कलाविलासांत रममाण होऊन अलौकिक अशा सात्त्विक आनंदाचे आपण वाटेकरी होऊं" हा वामन मल्हारांनीं वाङ्मयसेवकांना दिलेला संदेश ह्याच दृष्टीनें महत्त्वाचा आहे. तोच लक्षांत ठेऊन सत्याची, सुसंगतीची म्हणजेच शिवाची व सौंदर्याची उपासना व जोपासना करीत राहण्याचें कार्य वाङ्मयसेवकांनीं सतत करीत रहावें. त्यांतच त्यांचें समाधान व वाङ्मयाचें हित आहे.

मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत

मुसळधार पावसांत तुफान फेकीनें घोडदौड करणाऱ्या नायकाच्या कचाट्यां- तून मराठी कादंबरीची सुटका होऊन आतां बरींच वर्षें झालीं आहेत अशी आज आपली समजूत आहे. कादंबरीच्या पहिल्याच प्रकरणांत नायिकेला किंवा नायकाला झालेल्या किरकोळ अपघातांतून जन्मलेल्या प्रणयाला व त्याच्या परिणतीला वाहिलेल्या पुढील कथानकालाहि मराठी कादंबरीनें आतां थोडें बाजूला सारलें आहे, असें आपणांस वाटूं लागलें आहे. वेश्येच्या मुलीशीं लग्न करण्याचा हट्ट धरणारे नायक अलीकडच्या कादंबरींत फारसे दिवस नाहींत, म्हणून आपणांपैकीं पुष्कळांना बरें वाटत आहे. कादंबरीच्या शेवटीं आतां उपसंहार सांपडेनासे झाले आहेत; व मुख्य पात्रांखेरीज इतरांचें काय झालें हा प्रश्न वाचणारे वाचकहि दुर्मिळ होऊं लागले आहेत; मराठी कादंबरीचा उत्क्रांति- मार्ग समजावून सांगत असतां टीकाकार व प्राध्यापक तिची अद्भुताकडून वास्तवाकडे कशी हळुहळूं उत्क्रांति होत गेली हें कालखंडशः स्पष्ट करीत आहेत. सारांश तिच्या अंतरंगांत व बहिरंगांत, तंत्रांत आणि मंत्रांत, आदि आणि अंताच्या बाबतींत जो बदल गेल्या वीस वर्षांत घडून आला आहे, तो इष्ट आहे असेंच आपलें मत आहे.

मराठी कादंबरीनें अनेक जीर्ण संकेतांना रजा दिलेली असली तरी ज्याप्रमाणें त्यापैकीं कांहीं अद्यापहि तिच्यांत घरें करून बसलेले आपणांस दिसून येत आहेत, त्याचप्रमाणें कांहीं नवीन संकेतहि तिच्यांत शिरूं पहात आहेत; जे जुनेच संकेत अद्याप तिच्या अंतरंगांत व बहिरंगांत आढळून येत आहेत, ते खरोखरच तिच्या जीवनाला परिपोषक आहेत काय, ते तसे तिच्या जीव- नाला परिपोषक असल्यामुळेंच तिच्यांत टिकून राहिलेले आहेत कीं कांहीं अन्य

कारणांमुळें व जे नवीन संकेत आपलीं बिऱ्हाडें तिच्या ओसरीवर आज थाटूं पहात आहेत, ते तरी स्वागतार्ह आहेत कीं नाहींत, हें थोडेसें पारखून पाहणें इष्ट आहे. आंब्याच्या झाडावर बांडगुळें यावींत व त्यांनींच त्याचा जीवनरस शोषून घ्यावा व मग आंबा वाळून जावा, तशी कांहींशी स्थिति बऱ्याचशा वाङ्मयप्रकारांबाबत होते. मराठी काव्याच्या बाबतींतहि हीच स्थिति आज आपल्या पाहण्यांत येते; कांहीं संकेतांचीं बांडगुळें काव्यवेलीवरहि चढलेलीं आहेत, व त्यामुळें तिच्यांतील जीवनरस ह्या बांडगुळांचाच परिपोष करीत आहे, असें विचारवंतांना अलीकडे आढळून येत आहे. हीं बांडगुळें विशिष्ट कल्पनांचीं, विषयांचीं, रचनापद्धतींचीं, तंत्रांचीं, छंदांचीं आहेत व त्यांच्या युक्तायुक्ततेची छाननी करणें आजच्या काव्याच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें देखील अत्यंत अगत्याचें होऊन बसलें आहे. त्याचप्रमाणें लघुनिबंध,लघुकथा व नाटक हे ललित–वाङ्मयप्रकारहि ह्या उपाधीपासून अलिप्त नाहींत. त्यांच्या रूपांत ह्या उपाधीमुळें कित्येक वेळां विकृति निर्माण झालेली आपल्या पाहण्यांत येत आहे व म्हणूनच त्यांचीही तपासणी ह्याच दृष्टीनें होणें मोठें जरुरीचें आहे.

येथें कादंबरीलेखनापुरतेंच थोडेसें विवेचन करावयाचें आहे.

वाङ्मयप्रांतांत हे संकेत कसे रूढ होत जातात हें पाहणें मोठें मनोरंजक व बोधप्रद ठरतें. समाजांत आढळणाऱ्या पुष्कळशा जीर्ण व त्याज्य रूढींचें मूळ ज्याप्रमाणें शुद्धाचारांत व सुविचारांत सांपडतें व त्यांच्या जन्मसमयीं असलेली त्यांची सामाजिक वा वैयक्तिक उपयुक्तता पटते, त्याचप्रमाणें वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत आढळणाऱ्या आजच्या कांहीं त्याज्य संकेतांची जन्मकाळची उपयुक्तता सहज लक्षांत येण्यासारखी आहे. कथा–वाङ्मय अद्भुतापासून वास्तवाकडे जसजसें अधिकाधिक झुकूं लागलें तसतशीं त्यांत अवतरणारीं प्रसंगांचीं व स्थळांचीं वर्णनें अधिकाधिक सूक्ष्मपणें व म्हणून यथार्थपणें करण्याची कोशीस घेण्यांत येऊं लागली. जुन्या वाङ्मयांत वास्तव वर्णनाला त्यांच्या दुर्मिळतेमुळेंच अलंकाराचें स्थान प्राप्त झालें होतें; नाहीं तर 'स्वभावोक्ति' हा जेथें सामान्यतः कथनाचा प्रकृतिगुण म्हणूनच मानला जावयाचा तेथें त्याला अलंकार म्हणून संबोधण्यांत येण्याचें प्रयोजन काय ?

कादंबऱ्यांत व कथांत जीं स्थलवर्णनें, त्यांत अवतरलेल्या स्त्रीपुरुषांच्या रूपांचीं, पोशाखांचीं, ठेवणींचीं वर्णनें जीं येऊं लागलीं, तीं त्या कथांना अधिक वास्तवरूप यावें म्हणूनच. ह्याशिवाय विशिष्ट वातावरण रंगविणें, विशिष्ट भाव निर्माण करण्यास मदत करणें, ह्यासारखे दुय्यम हेतु सदर वर्णनांच्या मागें होते; नाहीं असें नाहीं; परन्तु त्यांचा मुख्य हेतु जीवनचित्राचें यथार्थदर्शन हाच असावा. ह्या दृष्टीनें साधनरूप म्हणून हीं सूक्ष्मवर्णनें तत्त्वतः कथेला उपकारकच ठरायला हवीं होतीं; परन्तु तीं तशीं ठरलीं काय हा प्रश्न आहे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत हीं वर्णनें जेव्हां प्रथम येऊं लागलीं तेव्हां त्यांचें स्वरूप हरिभाऊंच्या कथा-निवेदनाच्या ऐसपैस पद्धतीला साजेसें असेंच ऐसपैस होतें. अल्पाक्षरत्व हा गुण हरिभाऊंनीं कधींच आपल्या कादंबरीलेखनांत संपादिला नाहीं. तेव्हां वर्णन करावयाचें तें त्यांतील सूचकतेकडे लक्ष देऊनच करावयाचें ही गोष्ट विसरून ते तीं वर्णनें घसघशीत व ठसठशीत करूं लागले. हीं वर्णनें हळुहळू कादंबरीच्या तंत्रांतील एक वैशिष्ट्य म्हणून लक्षांत येऊं लागलीं; हरिभाऊंनीं उपयोजिलेल्या वर्णनांत स्थलवर्णनांची व मनुष्यस्वभाववर्णनांचीच संख्या अधिक भरेल. प्रसंगवर्णनें करतांनाहि त्यांतील अगदीं किरकोळ किरकोळ बाबींचा देखील उल्लेख करायला हरिभाऊ विसरत नसत. ह्याबाबत संयम असा हरिभाऊंना ठाऊकच नव्हता म्हणाना. त्यांच्यामागून आलेल्या कादंबरीकारांत ही सूक्ष्म–वास्तव–वर्णनांची प्रथा हळुहळू जोम धरूं लागली. वामनराव जोशी * ह्यांच्या प्रतिभेची ठेवणच वेगळी असल्यामुळें त्यांच्या कथांत ही पद्धत फारशी अवलंबिलेली दिसत नाहीं; परंतु गुर्जर, नाथमाधव,

---

* कै. वामनराव जोशी यांनीं आपल्या 'सुशीलेचा देव' ह्या कादंबरीच्या दुसऱ्या प्रकरणांत ह्या असल्या वर्णनांची थट्टा केली आहे. प्रकरणाच्या आरंभीं ते लिहितात, 'या गोष्टींतील नायिकेच्या चरित्रांतील पहिला वर्णन करण्यासारखा प्रसंग एके दिवशीं दुपारीं चार वाजतां घडला. 'सकाळची वेळ' किंवा 'संध्याकाळची वेळ' अशा प्रकारचा आरंभ करतां आला असता तर बरें झालें असतें, म्हणजे मग हसत हसत येणाऱ्या उषादेवीचें किंवा 'लाल लाल' झालेल्या सूर्याचें वर्णन करतां आलें असतें व सूर्य आणि उषा किंवा संध्यादेवी रागावल्यामुळें किंवा रुसल्यामुळें किंवा लज्जित झाल्यामुळें

हडप, सुरस, सरस व भारतगौरव ग्रंथमालांचे लेखक ह्या सगळ्यांनीं ह्या नवपद्धतीला आपापल्या परीनें राबविलें; परंतु ह्या सर्वांपेक्षां अधिक कलात्मतेनें ह्या वर्णनांचा उपयोग वाचकांचें मनोवेधन करण्याकडे जर कोणीं केला असेल तर तो प्रो. फडके ह्यांनीं. 'कुलाब्याच्या दांडी' नंतर अवतरलेल्या त्यांच्या प्रत्येक कादंबरींतील ह्या वर्णनांवर मराठी वाचक खूष होऊन गेले. 'जादुगार' व 'दौलत' ह्यांतील प्रसंगवर्णनांनीं, स्थलवर्णनांनीं, व्यक्तिरूपवर्णनांनीं मराठी वाचकांवर मोहिनी पाडली. 'अटकेपार' नें वर्णनांच्या बाबतींत अगदीं अटकेला झेंडे लावले. ह्यानंतर प्रो. फडके ह्यांनीं लिहिलेल्या कादंबऱ्यांतूनहि ही वर्णनांची संख्या व योजना कमी प्रमाणांत झालेली आहे असें नाहीं; फडक्यांच्या लेखणींतील ह्या वर्णनकौशल्याचें कौतुक अगणित वाचक अद्यापहि अभिमानानें व जिभल्या चाटीत करीत आहेत. ह्या वर्णनांची जी गोडी फडक्यांनीं मराठी वाचकांना लावलेली आहे, ती आतां व्यसनरूप होऊं लागली आहे. कादंबरी म्हटली कीं हीं असलीं स्थलवर्णनें, व्यक्तिरूपवर्णनें व लहानमोठ्या घटनांतील, बारीकसारीक गोष्टींची नोंदवजा अतिसूक्ष्म वर्णनें हीं आलींच पाहिजेत असेंच आजचा मराठी कादंबरीचा वाचकवर्ग जणूं म्हणूं लागला आहे; त्यामुळें होत आहे काय कीं, फडके तर हीं वर्णनें पुरवीत आहेतच, परंतु इतरहि लेखक, ह्यांत विशेषतः नव्या लेखकांचा भरणा अधिक आहे, ह्याबाबतींत अंधानुकरण करीत आहेत. ज्यांचा मूळ दर्जा साधनाचा त्यांना आज जवळ जवळ साध्याचें रूप येऊं लागलें आहे. अमुक एका बोलपटांत 'सीनसीनरी' फार उत्तम आहे व छायाचित्रणहि छान साधलें आहे, असें सांगण्यांत येऊन ज्याप्रमाणें त्यांचें मूल्यमापन करण्यांत येतें व श्रेष्ठत्व सुचविलें जातें, तसेंच कांहींसें मराठी कादंबरीबाबत आज होऊं पाहात आहे.

किंवा अनुरक्त झाल्यामुळें त्यावेळीं जो रक्तिमा ह्यांपैकीं कोणाच्या तरी गालावर दिसतो त्यासंबंधीं उत्प्रेक्षादिक अलंकारांनीं युक्त असें वर्णन करण्याची संधि मिळाली असती !' ह्या परिच्छेदाच्या पुढील परिच्छेदांतच वामनरावांनीं बालसुशीलेचें असें कांहीं वर्णन केलें आहे की सुजाण वाचकाला तें वर्णन म्हणजे नायिका-रूप-वर्णनाबाबतच्या संकेतांची एक सुंदर टवाळी आहे हें सहज लक्षांत येतें. जिज्ञासूंनीं हें वर्णन ह्या दृष्टीनें एकदां अवश्य वाचावें.

अमुक अमुक कादंबरींतील वर्णनें मोठीं बहारदार आहेत अशा प्रकारची नोंद आपल्या परीक्षणलेखांत टीकाकार करूं लागले आहेत.

वाचकांच्या ह्याच प्रचलित 'वाङ्मयीन' आवडींकडे लक्ष देऊन माडखोलकरांसारखे लेखक आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून ह्या वर्णनांची 'प्रमाणबद्ध' पखरण मोठ्या ठाकठिकीनें करूं लागले आहेत. माडखोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील हीं स्थलवर्णनें, निसर्गवर्णनें व रूपवर्णनें म्हणजे कादंबरीची विशिष्ट रंगसंगति साधण्यासाठीं तिच्या कथापटाला जोडलेलीं रंगीबेरंगी ठिगळेंच आहेत. तीं कथापटाशीं एकरूप होऊं शकत नाहींत; तीं वरून लादलेलीं–रस्त्यावर अंतरा अंतरावर जसे मैलाचे दगड असतात, तशीं उपयोजिलेलीं–वाटतात. कादंबरीच्या वास्तवरूपांत भर घालण्यासाठीं म्हणून ज्यांचा मूलतः उपयोग व्हावयाचा तीं वर्णनें केवळ वर्णनें म्हणून कादंबऱ्यांतून अवतरूं लागल्यावर त्यांच्याकडून त्यांचें नियोजित कार्य कितीसें पार पडत असेल तें सहजच लक्षांत येईल. माडखोलकरांच्या अगदीं अलीकडील 'नागकन्या', 'डाकबंगला', 'चंदनवाडी' व 'प्रमद्वरा' ह्या कादंबऱ्या केवळ वरवर चाळून पाहिल्या तरी त्यांतील हीं ठिगळवजा वर्णनें वाचकांच्या झटकन् नजरेस येतील. ह्या अकारण वर्णनांची प्रथा व त्यांचें प्रस्थ कादंबरीक्षेत्रांत किती माजलेलें आहे, हें नवशिक्या लेखकांच्या गेल्या पांचदहा वर्षांतील कादंबऱ्या चाळल्या असतां सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे. येथें केवळ नवशिक्या लेखकांचींच नांवें घेणें इष्ट नाहीं. शांताबाई नाशिककर, कुमुदिनी प्रभावळकर ह्यांच्यासारख्या लेखिका आज बरींच वर्षे कथा–लेखन करीत असूनहि त्यांच्या कादंबऱ्यांतून हीं अर्थशून्य वर्णनें पानागणिक सांपडत आहेत. ह्या बांडगुळाच्या वाढीला कारण एखाददुसरा कादंबरीकार आहे असें नव्हे. फडक्यांच्या कथनशैलीचें अनुकरण महाराष्ट्रांतील पुष्कळशी तरुण लेखक मंडळी करीत आहे. परंतु तेवढेंच ह्या अनिष्ट प्रथेचें कारण नाहीं. कलावंताच्या ठिकाणीं जो संयम, जें तारतम्यज्ञान, वाङ्मयांतून प्रगट होणाऱ्या वास्तवाचें स्वरूप कसें असतें ह्या बाबतचें जें सम्यक् ज्ञान असावयास हवें तें सदरहू लेखकांत दिसत नाहीं. शिवाय जीवनांतील नाट्याचा त्यांचा अनुभवहि तितकासा तीव्र नसतो; त्यामुळें त्याचें जें कथेंत स्वाभाविक अवतरण व्हावयास पाहिजे व ज्यानें आपल्या ठिकाणच्या सरल-

त्वानें व सजीवत्वानें वाचकांचीं मनें सहजपणें आकर्षून घ्यावयास पाहिजेत, तें जीवन–नाट्याचें सरलदर्शन ह्या लेखकांकडून (केवळ अनुभवाची तीव्रता नसल्यामुळें) साधलें जात नाहीं. त्यामुळें त्यांना आपलें लिखाण परिणामकारक करण्यासाठीं इतर आकर्षणांची कांस धरावी लागत आहे; त्यांतच थिल्लर वाचकांना भुरळ घालणारीं हीं सूक्ष्म व अतिसूक्ष्म वर्णनें येत असल्यामुळें आधुनिक मराठी कादंबऱ्यांतून ह्या तंत्रात्मक जादूटोण्याची सिद्धहस्तानें व विमुक्तपणें योजना व्हावी ह्यांत नवल नाहीं. कथानिवेदनाची पद्धत जोंपर्यंत सरलत्व स्वीकारीत नाहीं; प्रत्यक्ष नाट्यचित्रणावर भर देण्याच्याऐवजीं केवळ अलंकरणरूप अशा ह्या तकलादी, अवास्तव, अप्रस्तुत, अर्थशून्य, परिणामच्छेदक वर्णनांवर लेखक जोंपर्यंत भिस्त ठेवीत आहेत, तोंपर्यंत मराठी कादंबरींत जिवंतपणा, कणखरपणा अवतरणें कठीण होणार आहे.

वास्तवाचा बडिवार माजविणाऱ्या ह्या कारागिरीसूचक परंतु कलाशून्य वर्णनांबरोबरच कादंबरीच्या प्रांतांत अर्थशून्य संवादांचीं बांडगुळें शिरूं पहात आहेत. थिल्लर वाचकांच्या अंतःकरणांत गुदगुल्या निर्माण करणारे पोषाखी संवाद लिहिण्याची प्रथा प्रो. फडके ह्यांनींच पाडली. फडक्यांच्या मोहक वर्णनांइतकेच त्यांचे मोहक संवाद मराठी वाचकांना भुरळ घालूं लागले. प्रेमविव्हल प्रेमिकांचे संवाद लिहावेत तर ते फडक्यांनींच, असें वाचक म्हणूं लागले; फडक्यांनीं लिहिलेल्या ह्या संवादांतील जी एकप्रकारची पांढरपेशी सफाई सर्वांना आढळली तिच्या मोहक तुकतुकीनें वाचकांबरोबरच बरेचसे लेखकहि वेडावले; बरें, हें संवादरचनेचें तंत्र संभाळतांनादेखील अतिसूक्ष्मवर्णनांचें तंत्र लेखकानें हाताळणें आवश्यक ठरलें. अमुक एक वाक्य, अमुक एका शब्दावर किंवा अनेक शब्दांवर जोर देऊन व अमुक एका दिशेला, अमुक कोणामध्यें आपल्या मानेला फिरवून म्हणतांना विशिष्ट स्त्रीनें वा पुरुषानें जे अंगविक्षेप केले त्यांचें अतिसूक्ष्म वर्णन करणें हेंहि कादंबरीलेखनाचें एक अपरिहार्य जीवनतत्त्व होऊन बसलें; ह्या संवादांनीं काय साधलें जातें, त्यांची जीवनचित्रणाला कितपत मदत होते, त्यामुळें व्यक्तिचित्रांचा कितपत परिपोष होतो, त्यांतून जें नाट्य निर्माण व्हावयास पाहिजे तें खरोखरच नाट्य असतें कीं तो केवळ नाटकीपणा असतो ह्या अत्यंत महत्त्वाच्या गोष्टींकडे

लेखकांचें पूर्ण दुर्लक्ष व्हावयाला लागलें; म्हणून मग संवाद हे केवळ संवादाकरितां लिहिण्यांत येऊं लागले. अमुक एक प्रकारचे गुलगुलित संवाद वाचक जिभल्या चाटीत वाचतात ना, मग त्यांचीच पेरणी आपल्या कादंबरींत करूं या! ह्या विचारानें लेखक हे मोहक, तकलादी, पोषाखी, अर्थशून्य संवाद लिहूं लागले. (एका नामवंत कादंबरीकाराशीं प्रस्तुत विषयाबाबतच बोलत असतां सदरहू लेखकानें पुढील उद्गार काढले: 'अशा संवादरचनेनें लेखक एका धोंड्यानें दोन पक्षी मारण्याचें कार्य साधतात. एकतर सध्यांच्या वाचकांची असल्या प्रकारचे दिखाऊ संवाद वाचण्याची हौस ते भागवतात. व दुसरी गोष्ट अशी कीं, असल्या प्रकारचे संवाद लिहावयाला फारसें कौशल्य लागत नसल्यामुळें व त्यांनीं कादंबरीची पृष्ठसंख्या आपोआप वाढत असल्यामुळें लेखकाला दोन पैसे अधिक मिळण्याचीहि तद्द्वारां विनासायास सोय असते.') अशा प्रकारचे केवळ संवादाकरितां लिहिलेले संवाद सध्यांच्या पुष्कळशा मराठी कादंबऱ्यांतून काढून दाखवितां येतील. ह्यांच्याहि बुडाशीं वर दर्शविलेला सूचकतेचा, संयमाचा, कलेच्या स्वरूपाबद्दलच्या सम्यक् ज्ञानाचा अभावच बव्हंशीं दिसून येतो.

हे पोषाखी म्हणून जे संवाद वर सांगितले तशाच प्रकारचे प्रत्यक्ष कथावस्तूला यत्किंचितहि मदत न करणारे तत्त्वचर्चात्मक संवाद कादंबरीच्या अंतरंगांत अलीकडे शिरूं लागले आहेत. 'सुशीलेचा देव' या सारख्या तत्त्वज्ञानप्रधान कादंबरींत ते शोभून दिसतात, ह्याचें कारण असें कीं, त्या कादंबरीची उभारणीच मुळीं तत्त्वचिंतनांतून झाली आहे; त्या कादंबरीच्या नसानसांतून जर तत्त्वशोधनाचेंच रक्त वाहत आहे, तर तिच्यांतील संवादांतहि तत्त्वचर्चाच यावी हें ओघानेंच येतें; परंतु तेच 'माझें रामायण' सारख्या 'कादंबरींत' (!) अवतरूं लागले, कीं नको ती कादंबरी व नको ते संवाद असेंच वाचकांना होऊन जाणें स्वाभाविक आहे. अलीकडच्या पुष्कळशा कादंबऱ्यांतून असले तत्त्वचर्चात्मक संवाद विशेषत्वानें डोकावूं लागले आहेत. याला कारण कदाचित् हेंहि असण्याचा संभव आहे कीं, अलीकडच्या मराठी कादंबऱ्यांतून राजकारण व समाजकारण येनकेन प्रकारेण खेळविण्याचा जो एक नवीन संकेत रूढ होऊं पहात आहे, त्याला उपकारक असेंच त्यांचें स्वरूप आहे. एका संकेताच्या

कासोट्याला धरून हा दुसरा संकेत कादंबरीक्षेत्रांत घुसूं पहात आहे. ही तत्त्वचर्चा कादंबऱ्यांतील संवादांतून करणें एका दृष्टीनें अतिशय सोयीचें असतें. राजकारणांतील व समाजकारणांतील ज्या प्रश्नांवर ह्या संवादांतून चर्चा केली जाते, त्या प्रश्नांवर स्वतंत्रपणें अधिकारानें अभ्यासयुक्त लिखाण करणें त्या लेखकांपैकीं फारच थोड्यांना शक्य असतें. कादंबरींतील पात्रांच्या तोंडीं घातलेल्या भाषणांत एकांतिकता आली, त्यांतून परिस्थितीबद्दलचें अज्ञान व्यक्त झालें, अप्रगल्भता उघड झाली, बालिशता दृष्टोत्पत्तीस आली, तरी त्याचें खापर लेखकाच्या कपाळीं फुटण्याऐवजीं ज्या पात्रांच्या तोंडीं ते संवाद घातलेले असतात त्यांच्याच कपाळीं फुटत असल्यामुळें कादंबरीलेखक ह्यांतून सही-सलामत सुटतो व प्रसंगीं सामान्य वाचकांकडून तत्त्वचर्चा केल्याबद्दल त्याची पाठहि थोपटली जाते. माडखोलकरांच्या 'चंदनवाडी' ह्या नव्या कादंबरींतील तीन मित्र–हे तीन मित्र पाहून मला 'जग हें त्रिविध आहे' ह्या जुन्या कादंबरीची आठवण झाली–एक ब्राह्मण, एक अस्पृश्य व एक मुसलमान-हिंदुस्थानांतील राजकीय, जातीय व सामाजिक प्रश्नांची चर्चा रस्त्यांत सायकलवरून जातां येतां, चहा कॉफी पितां पितां, किंवा ह्यापैकीं कोणताहि उद्योग चालू नसतां करीत असतात, व त्यांतील एक तर प्रतीकात्मक चित्रें काढून-ह्यानें त्याच्या चित्रकलेचें ज्ञान कोठें संपादन केलेलें असतें तें सांगितलेलें नाहीं—हिंदुस्थानचा जातीय प्रश्न सोडवूं पहात असतो. ह्या सर्व गोष्टी कादंबरीच्या जगतांत सदरहू लेखकाला जितक्या लीलेनें पुढें मांडतां आल्या तितक्या सहजपणें तो त्याच प्रबंधरूपानें वाचकांपुढें मांडूं शकला असता काय? कादंबरीचें क्षेत्र हें अतिशय व्यापक असल्यामुळें तें अनंत गोष्टी आपल्या उदरांत सामावूं शकतें, ही गोष्ट खरी असली तरी असल्या प्रकारचे संवाद तिच्या जीवनाला कितपत परिपोषक आहेत हें लेखकांनीं नको का पहायला? ह्या अशा प्रकारच्या संवादांनीं कथासूत्राला यत्किंचितही मदत तर होत नाहींच, उलट त्यास बगल मिळते, कृतीपेक्षां उक्तीला महत्त्व मिळतें, (हें जगांत मिळत असल्यास चालेल, परंतु कादंबरीच्या जगांत नको,) कृत्रिमता येते, वास्तवाची हानि होते, रसभंग होतो, पानें अडतात, पात्रांच्या जीवनसंघर्षांतून नाट्य निर्माण होण्याएवजीं पोरकट कल्पनांच्या कृत्रिम दाटीवाटींतून नाटकी-

पणा मात्र निर्माण होतो. शरदबाबूंच्या एकशें तीस पानांच्या 'गांवगंगेत' वंग ग्रामीण जीवनाचीं बहुविध अंगें केवळ नाट्यदर्शनानें व्यक्त केलीं आहेत व ह्या जीवनांतील अनंत जिवंत प्रश्नांना प्रत्यक्ष जीवनचित्रांच्या द्वारां वाचा फोडलेली आहे. ह्या कादंबरींतील शब्दन् शब्द, वाक्यन् वाक्य, पात्रन् पात्र जिवंत आहे. तिच्या नसानसांतून हा जीवनरस थयथयत आहे. परंतु तेथें तत्त्वचर्चा नाहींत. केवळ माहितीकरितां पुरविलेली माहिती नाहीं, कीं संवादाकरितां लिहिलेले संवाद नाहींत. डोळ्यांचें व कानांचें केवळ रंजन व्हावें म्हणून रंगविलेलीं स्थल, निसर्ग व रूप यांचीं निर्जीव वर्णनें नाहींत; जीवन जसें आहे तसें चितारलें आहे. त्यांतील नाट्याला कोठेंहि यत्किंचित्‌हि बाधा येणार नाहीं ह्याची दक्षता बाळगली आहे; तें कोठेंहि पुसट झालेलें नाहीं कीं भडक उतरलेलें नाहीं. नाटकीपणा टाळला आहे. जें कादंबरींत अवतरलें, तें सर्व केवळ ज्या जीवननाट्याचें चित्रण करावयाचें त्यांत उत्कटत्वानें आढळतें, म्हणूनच कादंबरींत आलें आहे. केवढा संयम, केवढी सूचकता, केवढें जीवनावलोकन 'गांवगंगे'त आहे ! आपण आतां ग्रामीण जीवनावरील कादंबरी लिहावयास बसलों आहोंत, तेव्हां ग्रामीण जीवनाबद्दल जी जी माहिती आपण गोळा केली आहे, ती ह्या नाहीं त्या रूपानें आपल्या कथेंत–नव्हे पुस्तकांत–कोंबली पाहिजे, त्या जीवनांतील दोषस्थळें घालविण्यासाठीं जी उपाययोजना आपण सुचविणार आहोंत तिची सांगोपांग चर्चा (पहाः 'मी-रामजोशी'– वेरेरकर) आपल्या पात्रांकडून करविली पाहिजे, ही कलाहीन जाणीव शरदबाबूंच्या कादंबरींत दिसून येत नाहीं. त्यांची दृष्टि ही जीवनाचें जिव्हाळ्यानें अवलोकन करणाऱ्या व दर्शन घडविणाऱ्या कलावन्ताची आहे; त्याची माहिती पुरविणाऱ्या बाजारी व भाडोत्री माहितगाराची नाहीं.

ग्रामीण जीवनाशीं व त्याचप्रमाणें दलित वर्गाच्या जीवनाशीं समरस होणारे लेखक आजच्या पांढरपेशा लेखकवर्गांत सांपडणें कठीण आहे, हें तर खरेंच. आजचा पांढरपेशा लेखक ह्या जीवनाशीं एकरूप कां होत नाहीं, ह्या प्रश्नाचें राजकीय, सामाजिक व आर्थिक दृष्ट्या उत्तर कांहीं तज्ञ देऊं शकतील, नाहीं असें नाहीं. परंतु तो समरस होऊं शकत नाहीं, ही गोष्ट सत्य आहे; त्याला ह्या जीवनाबद्दल सहानुभूति वाटत असेल, त्यांतील अनेक तात्त्विक

प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढण्याची तळमळ त्याला लागलेली असेल, ह्या जीवनांत इष्ट सुधारणा घडून याव्यात ह्या सद्हेतूनें तो हातीं लेखणी घेत असेल; ह्या सर्व गोष्टी खऱ्या मानल्या तरी वस्तुस्थिती अशी आहे कीं, जोंपर्यंत त्याच्या भोंवतालच्या परिस्थितिनिष्ठ बंधनांमुळें त्याच्या ह्या जीवनांगांच्या अवलोकनांत व चित्रणांत उपरेपणा, तिऱ्हाइतपणा दिसून येत आहे, तोंपर्यंत त्यानें ह्या जीवनांगाचीं नाटकी व अतिरंजित चित्रें रंगविणें टाळलेलेंच बरें. आजचा मराठी वाचकवर्ग विषयाच्या नावीन्यामुळें असल्या खोट्या जीवनचित्रणाला एखादे वेळीं भाव देणें शक्य आहे; नव्हे, आजच्या वाचकाला तें हवेंच आहे. त्याची आज तीच मागणी आहे. आपल्या भोंवतालच्या असह्य शहरी जीवनाचा थोडावेळ विसर पाडणारें स्वप्नाळू वाङ्मय त्याला हवें आहे व म्हणूनच आमचे लेखक या मागणीला भुलून तसल्या नकली मालाचा पुरवठा करूं पाहत आहेत. गेल्या पांचदहा वर्षांतील कादंबऱ्यांवर नजर टाकली तर ज्यांचा दूरान्वयानें सुद्धां राजकारणाशीं वा ग्रामजीवनाशीं संबंध पोहचूं नये अशा कित्येक कादंबऱ्यांत ह्या नाहीं त्या स्वरूपांत हें ग्रामजीवनाचें व राजकारणाचें घोडें अकारण दामटलेलें आहे असें दिसून येतें; ह्यामुळें ना धड हें ना धड तें अशी स्थिति निर्माण झाली आहे. ज्या पांढरपेशा समाजांतून हे मराठी लेखक बाहेर येत आहेत, त्याच्या जीवनाचें तरी यथार्थदर्शन त्यांचेकडून घडत आहे काय ? कदाचित् तसा 'संकेत'च अद्याप मराठी कादंबरीच्या प्रांतांत निर्माण झालेला नाहीं, म्हणून तर त स्वस्थ बसलेले नाहींत ना ? पण तसें म्हणावें तर हरिभाऊंनीं आपल्या कादंबऱ्यांतून जें जीवन यथार्थत्वानें रेखाटलें तें पांढरपेशेंच होतें. मग हा इष्ट संकेत टिकून कां राहिला नाहीं ? ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें कांहींहि असोत, एक गोष्ट खरी कीं, आजच्या मराठी लेखकांपुढें त्यांचे स्वतःचें व त्यांच्या भोंवतालचें जीवन नाहीं, तर ज्या जीवनाशीं ते परिस्थितीमुळें समरस होणें अशक्य आहे तें ग्रामजीवन व दलित जीवन आहे; व त्यांचींच अट्टाहासानें प्रमाणशून्य चित्रें काढणें हा एक त्यांचा संकेत होऊन बसला आहे. बरें ह्यांतही त्यांनीं आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं प्रामाणिकपणा दाखविला असता तरी कांहीं थोडें साधलें नसतें : दलित जीवनाचीं, ग्रामजीवनांचीं जीं सुखदुःखें आपण

आज समजाऊन घेण्याची धडपड करीत आहोंत, त्या जीवनांतील अन्तः-प्रवाहांचें दर्शन व्हावें म्हणून जी आस्था व कळकळ आपण दाखवीत आहोंत, त्यांत आपली भूमिका ही त्रयस्थाची आहे. आपणाला हा अनुभव येत आहे कीं, परिस्थितीचीं अनाकलनीय बंधनें आपल्याला ह्या जीवनाशीं एकरूप होऊं देत नाहींत. तत्संबंधींच्या आपल्या अवलोकनांत, कल्पनांत, अनुभूतींत एकप्रकारची अनिश्चितता, साशंकता, अपूर्णता, निष्फलता, हतबलता दिसून येत आहे; व आपली स्थिति भांबावल्यासारखी होत आहे; ह्याच धडपडींचें, अनिश्चितीचें, निष्फलतेचें, हतबलतेचें, भांबावलेल्या मनस्थितीचें चित्र जर आपण आपल्या वाङ्मयांत प्रामाणिकपणें आज उमटवूं शकलों तरी तें कांहीं थोडें नाहीं; ह्या यथार्थ जीवनदर्शनानें आपण कादंबरीवर व ज्या जीवनांगांबद्दल आपल्याला कळकळ वाटते त्या जीवनांगां-वर केवढे उपकार करूं शकूं याची कल्पना करतां येण्यासारखी आहे. आम्ही आमच्याकडून धडपड करीत आहोंत, परंतु ह्या जीवनांगांशीं आम्हीं समरस वा एकरूप होऊं शकत नाहीं, हेंच आपण आपल्या कथावाङ्मयांतून आज दाखविलें पाहिजे; कारण आज आपण त्याच अवस्थेमध्यें आहोंत. ह्या चित्रणानें आपण बहुजनसमाजाचें लक्ष जितक्या तीव्रतेनें वरील प्रश्नांकडे वळवूं तितक्या तीव्रतेनें त्याच जीवनाचीं आज जीं आपण नाटकी, नकली, खोटीं, तकलादी व स्वप्नाळू चित्रें काढीत आहोंत त्यांच्या अवलोकनानें वळणार नाहीं.

आजच्या मराठी कादंबरींत अवतरणाऱ्या राजकारणाबाबतहि हेंच म्हणतां येईल. राजकारण हा आजचा आपला धर्म असेल व म्हणूनच तें कादंबरीच्या प्रांतांत अवतरूं पहात असेल, नाहीं असें नाहीं. त्या दृष्टीनें त्याचें अवतरण अपरिहार्य आहे. परंतु त्याचें जें चित्र आपण आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून रेखाटतों, तें यथार्थ आहे काय हें पाहिलें पाहिजे. आपल्या कादंबऱ्यांतून राजकारणांत भाग घेणाऱ्या वा घेऊं इच्छिणाऱ्या ज्या युवयुवतींचीं चित्रें आपण रेखाटतों, त्यांत आजचा कॉलेजांतील किंकर्तव्यमूढ बनलेला सामान्य विद्यार्थी आपणांस पहावयास मिळतो काय? फडके, खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतील नायक किंवा माडखोलकरांच्या

'चंदनवाडी'तील अभि, अवधूत व सिराज घ्या. आजच्या महाराष्ट्रांतील तरुणपिढीचे ते प्रतिनिधी आहेत काय ? कॉलेजांतील आजच्या तरुणपिढीकडे पाहिलें असतां तिच्यांत असले किती अभि, अवधूत व सिराज सांपडतील ? किंकर्तव्यमूढ बनलेला आजचा पांढरपेशा तरुण, सुखासीन, दुबळें व ध्येयशून्य आयुष्य कंठायला लाचावलेला आजचा तरुण ह्या कादंबऱ्यांतून कोठें दिसत आहे ? स्वतःच्या राजकीय, सामाजिक व वैयक्तिक कर्तव्याबद्दल आजच्या तरुणाच्या अन्तःकरणांत उडालेला गोंधळ व ह्या गोंधळांतून मार्ग काढण्याची धडपड करीत असतांच भोंवतालच्या प्रवाहपतितांच्या जीवनांत घसरून पडण्याची त्याची शक्यता—इत्यादि वास्तव गोष्टींची दखल कोणता मराठी कादंबरीकार ह्या घटकेला घेत आहे ? कुटुंब, देश, धर्म इत्यादींच्या लहान मोठ्या हांकांनीं आजचा तरुण भांबावून गेला आहे. तो विचार करीत नाहीं, असें नाहीं. परंतु विचार करूनहि त्याची हतबलता नष्ट होत नाहीं. अशावेळीं विचार करायचें टाळून तो आपल्या भोंवतालच्या आंधळ्या जीवनांत केव्हां उडी घेतो, हें त्याचें त्यालाच कळेनासें झालें आहे. हे असले प्रवाहपतित थोडे कां आहेत ? अशा ह्या तरुणांचें चित्र जसें दिसतें तसें जरी आपण आपल्या कथाकादंबऱ्यांतून रेखाटूं शकलों तरी त्यांत कलेची हानि न होतां राजकारण येईल, समाजकारण येईल, आपणाला जें जें हवें असें वाटतें तें तें येईल. थोडक्यांत, ज्या जीवनांगाचें आपण दर्शन घडवूं इच्छितों त्या जीवनांगाचें यथार्थ कलापूर्ण दर्शन घडविण्याचें श्रेय आपल्या पदरांत पडेल व मराठी कादंबरी, नको अशा एका संकेताच्या पकडींतून सुटेल.

स्त्रीपुरुषविषयक प्रेमव्यापारांवर आधारलेलें कादंबरीवाङ्मय हें आज आहे आणि उद्यां नाहींसें होणार आहे असा प्रकार नव्हे. जीवनाचें एक प्रमुख अंग ह्या दृष्टीनें त्यांचें कथाकादंबरींतील स्थान अढळ आहे. परंतु स्थान अढळ असलें तरी रूप अढळ नाहीं हेंहि तितकेंच खरें आहे. त्याचें आजच्या मराठी कथावाङ्मयांतील स्वरूप हेंच त्याचें रूप नव्हे; आजच्या कथा–वाङ्मयांत ह्या प्रेमसंबंधांतून उद्भवणाऱ्या भावमयतेला जें उग्र स्वरूप प्राप्त होत आहे, तें वाङ्मयाच्या प्रकृतीला कितपत परिपोषक आहे तें पहायला नको काय ? ह्या कृत्रिम, दिखाऊ व खोट्या भावमयतेच्या आजच्या कादंबरींतील चित्रणाबद्दल बोलत

असतां एका विचारवंतांनीं काढलेली शंका या बाबतींत पारखण्यासारखी आहे. ' नाटक हें जीवनाचें चित्र होण्याऐवजीं सध्यां जीवन हेंच नाटकाचें चित्र होऊं लागलें आहे,' अशा अर्थाचें गडकऱ्यांचें एक वाक्य आहे; त्या वाक्याची आठवण देऊन सदर विचारवंत म्हणाले कीं,जर आधुनिक तरुणमंडळींचें जीवनच हळूंहळूं नाटकी बनूं लागलेलें असेल तर त्या जीवनाचें वाङ्मयांत उमटणारें प्रतिबिंब हें कृत्रिम, दिखाऊ व बिनबुडी भावमयतेनें भारावलेलें असेंच नाहीं कां असणार ! व मग तें जर तसें असेल, तर मग त्याला आपण आजच्या समाजाचें यथार्थदर्शन असेंच नको कां म्हणायला ! तें कलेला बाधक कसें ठरतें तें कळत नाहीं. ही शंका सकृद्दर्शनीं बरोबर वाटते. ह्या साधार शंकेंतील सत्यांश पारखतांना आपण आजच्या आपल्या जीवनाला आलेली कृत्रिमता गृहीत धरूं व त्यांत दिखाऊपणा व खोटी भावमयता शिरलेली आहे हेंहि मान्य करूं. नव्हे, तें थोडेंफार मान्य करायलाच पाहिजे. परंतु हें गृहीत धरलें तरी आजच्या कादंबरींतील ह्या भावमयतेचें चित्रण कलात्मक ठरणार नाहीं.त्याचें कारण अगदीं उघड आहे. जीवनाला आलेली कृत्रिमता व दिखाऊपणा ह्या गोष्टी जर खऱ्या असतील तर कथावाङ्मयांतील त्यांच्या यथार्थदर्शनानें काय सूचित व्हावयाला हवें ! वाचकांच्या मनावर त्या दर्शनाचा काय परिणाम व्हावयाला हवा ! अर्थात् सदर जीवनाबद्दल जुगुप्सा, तिटकारा वाचकांच्या अंतःकरणांत निर्माण करणें हेंच त्यांचें परिणामकार्य ठरायला हवें. तसें तें आज ठरत आहे काय ! असल्या नकली जीवनाबद्दल केवळ रोगट पिपासा सामान्य वाचकांच्या अंतःकरणांत रुजविण्याखेरीज तें आज काय साधीत आहे ? मग असें व्हावयाचें कारण काय ! हा असा परिणाम त्याच्या परिशीलनानें जो निर्माण व्हायला हवा तो कां होत नाहीं ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर शेवटीं असेंच द्यावें लागतें कीं हें जीवनचित्रण करतांना जी कलात्मक अलिप्तता अंगिकारावी लागते तिचा आमच्या लेखकांत अभाव दिसत आहे. ह्या असल्या प्रकारच्या जीवनानें जी विसंगति निर्माण झाली आहे, जो विसंवाद उत्पन्न झाला आहे, जो दुबळेपणा तरुण पिढींत जाणवूं लागला आहे, समाजाची घडी जी थोडीफार विस्कटल्यासारखी वाटत आहे तिची तीव्र व बोंचक जाणीवच लेखकांचे ठिकाणीं दिसत नाहीं. आजच्या

जीवनांतील कृत्रिमतेचें व दिखाऊपणाचें जर अलिप्तपणानें कथाद्वारां दर्शन घडेल तरच त्या जीवनाबद्दल जी जुगुप्सा, जो तिटकारा वाचकांच्या मनांत उत्पन्न व्हावयास पाहिजे असें आपणास वाटतें तो निर्माण होऊं शकेल. परंतु तो आज होत नाहीं ह्याचें कारण असें कीं, जीवनांत शिरूं पाहणाऱ्या ह्या खोट्या दिखाऊ गोष्टींविषयीं जो तिटकारा वाटावयाला हवा तो तिटकारा लेखकांनाच मुळीं वाटत नाहीं. त्यांना स्वतःलाच असल्या जीवनाबद्दल एकप्रकारची अभिलाषा वाटत आहे कीं काय असेंच वाटतें; व म्हणूनच असें म्हणावेसें वाटतें कीं ह्या भावमयतेचेंच चित्रण जर आजचे आमचे लेखक करीत असतील तर तें चित्रणहि ते इतक्या भावमयतेनें करीत आहेत कीं, जो तिटकारा व जी जुगुप्सा त्या जीवनाबद्दल वाचकांना वाटावयास पाहिजे ती आज त्या रोगट चित्रणांबद्दल व चित्रकारांबद्दल मात्र त्यांना वाटूं लागली आहे. कलात्मक अलिप्ततेचा अभाव हेंच ह्या विकृतीचें कारण आहे. व ही अलिप्तता व हा संयम आमचे कथालेखक जितक्या अधिक प्रमाणांत पाळतील तितक्या प्रमाणांत कथा-वाङ्मयांत शिरूं पाहणारी ही बिनबुडी,रोगट,कलाहीन भावमयता नाहींशी होणार आहे.

मराठी कादंबरीलेखनांत शिरूं पाहणाऱ्या कांहीं अनिष्ट संकेतांचें हें केवळ ओझरतें निरीक्षण आहे.

वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता

मानव समाजाच्या बालपणीं वेगवेगळ्या भागांत ज्या क्षणीं प्रथमतः वाङ्मयनिर्मिति होऊं लागली असेल त्याच क्षणीं ह्या निर्मितीबरोबरच अनेक वाङ्मयीन संकेतांचा जन्म झाला असावा. काव्य निर्माण होऊं लागलें तसतसें काव्य असें ज्याला म्हणतात त्याच्या स्वरूपासंबंधीचे संकेत रूढ होऊं लागले. कथा ही प्रसंगकथनाच्या रूपानें ज्याक्षणीं प्रथम अवतीर्ण झाली त्याच क्षणीं ह्या कथनाबाबतचे वाङ्मयीन संकेत अभावितपणें रुजत चालले. आज ह्या रुजलेल्या संकेतांचीं डौलदार रोपटीं बनलेलीं आहेत व आपणांस वाङ्मयाचे वेगवेगळे प्रकार दृष्टीस पडत आहेत. त्यांतील बरेच प्रकार अनेक वर्षांच्या वापरानें आतां बरेचसे दृढमूल झाले आहेत. त्यांतील प्रत्येकाला स्वतःचें असें वैशिष्टयपूर्ण रूप प्राप्त झालें आहे; प्रत्येकाचा तोंडवळा हा वेगवेगळा आहे, व ह्या वेगळेपणामुळें एक दुसऱ्यापासून निराळा समजण्यास सोयीचें जात आहे. काव्य, कथा, कादंबरी, नाटक, लघुनिबंध अशीं वेगवेगळीं नांवें आपण त्यांना दिलीं आहेत. ह्या भिन्न भिन्न वाङ्मयप्रकारांत ही वेगळीक निर्माण झाली, प्रत्येकाला स्वतःचें असें स्वतंत्र रूप प्राप्त झालें, याचा अर्थच असा कीं ह्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराचे स्वतःचे असे वाङ्मयीन संकेत निर्माण झालेले आहेत; ह्या संकेतांबरहुकूम त्या त्या वाङ्मयप्रकारांचें लेखन व परीक्षण होत आहे. ते संकेत म्हणजे त्या वाङ्मयप्रकारांचें स्वरूप स्थूलपणें निश्चित करणारे वाङ्मयीन नियमच आहेत असें म्हणावयास हरकत नाहीं. आज त्यांच्या इष्टानिष्टतेचा प्रश्न हा आपण पुष्कळसा विचाराबाहेर टाकीत आहोंत; आपण त्या त्या वाङ्मयप्रकारांसंबंधीं विचार करतांना हे संकेत, हे नियम व त्यांचें प्रतिपालन गृहीतच धरून चालत आहोंत. त्या त्या वाङ्मयप्रकारांची

निर्मिति करणाऱ्या लेखकांनीं हे संकेत निर्मितीच्या काळीं विसरून चालणार नाहीं, असें आपलें मत बनत चाललें आहे; विशिष्ट वाङ्मयप्रकार निर्माण करतांना विशिष्ट संकेतांचें पालन हें झालेंच पाहिजे असेंच आपणांस ह्यांतून सूचित करावयाचें आहे.

ह्याचाच अर्थ असा कीं हे सगळे संकेत इष्ट आहेत असेंच आपण आपल्या ह्या कृतीनें व उक्तीनें सुचवीत आहोंत : ह्या संकेतांचें पालन केल्यानें वाङ्मयाचें खरेंखुरें उद्दिष्टकार्य चांगल्या रीतीनें तडीस जाईल असेंच आपण अप्रत्यक्षपणें म्हणत आहोंत : कारण कोणते वाङ्मयीन संकेत इष्ट व कोणते अनिष्ट असा जर प्रश्न विचारला गेला तर त्याचें उत्तर आपण असेंच देणार कीं ज्या संकेतांचा अवलंब केल्यानें व ज्यांचे पालन केल्यानें, ते ज्या वाङ्मयप्रकाराबाबतचे संकेत असतात त्या प्रकाराच्या निर्मितीचा मूल हेतु निःसंशय साधला जातो, (म्हणजेच वाङ्मयनिर्मितीचा हेतु साधला जातो) ते संकेत वाङ्मयाला इष्ट आहेत; इतर अनिष्ट आहेत. तेव्हां ज्या अर्थी आपण ह्या संकेतांच्या पालनाबाबत एवढे जागरूक आहोंत, त्या अर्थी त्यांचा अवलंब व त्यांचें पालन हें वाङ्मयाच्या हेतूच्या सफलतेच्या दृष्टीनें अत्यावश्यक आहे असेंच आपण सुचवीत आहोंत, हें उघड आहे.

ह्या वाङ्मयीन संकेतांच्या इष्टानिष्टतेची आपण ह्याच दृष्टीनें छाननी केली पाहिजे.

परंतु हे सर्व संकेत ह्या दृष्टीनें इष्ट आहेत कीं अनिष्ट आहेत हें पारखून पाहण्यापूर्वी आणखी एक त्यांच्यासंबंधीची गोष्ट आपण विचारांत घेतली पाहिजे; ती अशी कीं मानवाच्या इतर सर्व जीवनव्यवहारांतील बाबींप्रमाणें वाङ्मयव्यवहार ही बाबहि कालप्रवाहाबरोबर हळूहळूं उत्क्रान्त होत आहे; ह्या व्यवहारांत कालमानाप्रमाणें सूक्ष्मपणानें कां होईना परंतु कमी अधिक बदल होत आहेत; वाङ्मयाचे जे वेगवेगळे प्रकार आजपर्यंत कालानें निर्माण केले आहेत त्यांचीं रूपें स्थूलमानानें जरी निश्चित झालेलीं असलीं तरी त्यांतहि अद्याप् काल वेगवेगळ्या प्रकारचे रंग भरीत आहे; काल हा एक मोठा कलावंत आहे; वेगवेगळे वाङ्मयप्रकार ह्या त्याच्या कलाकृति आहेत; ह्या कलाकृतींची घडण आज अनंत वर्षें त्याजकडून होत आहे; जसजसा काल पुढें सरकतो आहे

आहे तसतसा ह्या वाङ्मयप्रकाररूपी आपल्या कलाकृतींच्या तोंडवळ्यांत, चेहरेपट्टींत, ठेवणींत, रूपांत, मांडणींत तो स्वतःस इष्ट वाटेल तो बदल घडवून आणीत आहे; तेव्हां त्यांचें आजचें रूप हेंच अंतिम रूप असेल असें म्हणतां येणार नाहीं; त्यांत बदल होण्याचा संभव आहे; अधिकाची भर पडण्याचा संभव आहे; त्याची व्याप्ति वाढण्याचा संभव आहे; त्यांचीं क्षेत्रें एकमेकांत मिसळण्याचा संभव आहे. म्हणजेच असें म्हणावें लागतें कीं त्यांच्यासंबंधीचे जे संकेत आज हयात आहेत, तेवढेच उद्यां राहतील असें नाहीं. .

याच प्रश्नाचा अधिक खोलवर विचार करूं लागल्यास जे प्रश्न सुचतात त्यांतला पहिला प्रश्न असा कीं जर ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या रूपांची व्याप्ति ही निश्चित स्वरूपाची नसून उत्क्रान्तिक्षम आहे, तिच्या स्वरूपांत कालमानाप्रमाणें कमीअधिक बदल होण्याचा ज्याअर्थी संभव आहे, त्याअर्थी त्यासंबंधींचे जे संकेत आज रूढ आहेत त्यांत कालमानानें केवळ आणखी कांहीं नवीन संकेतांची भर पडेल कीं हे सर्व जुने नष्ट होऊन त्यांचे जागीं नवीन संकेत आरूढ होतील? ह्या संकेतांच्या झटापटींत सगळेच टिकून राहतील कीं कांहीं थोडेच तेवढे टिकून राहतील? बरें जे टिकून राहतील असें आज आपणास वाटतें त्यांचें स्वरूप तरी कोणत्या प्रकारचें असेल? त्यांचें स्वरूप जर आपणांस निश्चित करतां आलें— तें आपण थोडेंफार दुसऱ्याच परिच्छेदांत अजमावण्याचा प्रयत्न केला आहे— तर त्यावरून आपण त्यांची इष्टनिष्टता आजहि अजमावूं शकूं व वाङ्मयचर्चेच्या वेळीं तत्संबंधीं बोलत असतांना अधिक तारतम्य दाखवूं शकूं; शिवाय त्यांतील कांहींच्या ग्राह्याग्राह्यतेचा प्रश्न उद्भवल्यास त्यावर मत देतांना कोणत्या दृष्टीनें विचार करायला पाहिजे हेंहि त्यावरून ठरवूं शकूं.

ह्या सर्व प्रश्नांची विवंचना करण्याच्या अगोदर हे सगळे वाङ्मयीन संकेत कोणकोणत्या कारणांनीं निर्माण होतात तें पाहूं. वाङ्मयाचा हेतु वाचकांच्या मनांत कल्पनाचित्रांच्या द्वारां भाव निर्माण करून त्यांना एक विशिष्ट प्रकारचा कलानंद देणें हा आहे असें स्थूलमानानें गृहीत धरल्यानंतर हा हेतु वाङ्मय कसा साधतें हा प्रश्न उद्भवतो. ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधून काढतांना, ज्या शब्द, वाक्य, परिच्छेदादि साधनांचा उपयोग करून वाङ्मय कल्पनाचित्रें निर्माण करतें, त्यांचा वाङ्मयनिर्मितीच्या वेळीं ज्या पद्धतींनीं उपयोग केला जातो त्या

पद्धतींचा व त्या योजनांचा विचार करावा लागतो; व हा विचार तसाच पुढें चालू ठेवला कीं असें आढळून येतें कीं बरेचसे वाङ्मयीन संकेत हे ह्या साधनांच्या योजनांबाबतच निर्माण झालेले असतात. वाङ्मयाचा मूल हेतु जितक्या सुलभपणें, जितक्या परिणामकारकतेनें साधला जाईल तितकें लेखकाला हवें असतें. सर्वच लेखकांची मनोरचनाहि सारखीच नसते; जो तो आपापल्या परीनें हातांतील साधनांचा उपयोग करून हवें तें साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो. हें त्याचें कार्य चालू असतांच ह्या साधनांच्या योजनेबाबतचे संकेत जन्मास येत असतात. मराठी कादंबरीलेखनांतील आजच्या कांहीं संकेतांची छाननी करतांना प्रस्तुत लेखकानें असें दाखविलें आहे§ कीं सत्यदर्शनाच्या द्वारां भावनिर्मिति साधण्याचें वाङ्मयाचें जें कार्य तें यथार्थत्वानें घडावें एवढ्यासाठीं वाङ्मयामध्यें प्रथम स्थलवर्णनें, वस्तुरूपवर्णनें, व्यक्तिरूपवर्णनें हीं अवतरूं लागलीं; हें ठीक झालें; पुढें त्यांतून सत्यदर्शनाबाबतचा एक वाङ्मयीन संकेत दृढ होऊं लागला. तो म्हणजे वस्तु, व्यक्ति व प्रसंग ह्यांचीं तपशीलवार वर्णनें देण्याबाबतचा; व हा संकेत दृढ झाल्यासारखा वाटूं लागल्यानंतरच त्याच्या इष्टानिष्टतेची चौकशी करण्याचा प्रश्न उद्‌भवला. वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांतहि आपणांस अशाच प्रकारें निर्माण झालेले अनेक संकेत आढळून येतील. काव्याच्या प्रांतात असल्या संकेतांचीं बेटेंच्या बेटें वाढलेलीं आहेत, असें आढळून येतें‡. थोड्याफार संबद्ध अशा कल्पनाचित्रांची मालिका म्हणजे काव्य अशा प्रकारचा संकेत आधुनिक मराठी काव्यांत साधारणपणें रविकिरण-मंडळाच्या अमदानींच्या आधींच दृढमूल झाला व मग असलें वरवरचें साधर्म्य सूचित करणारीं कल्पनाचित्रांचीं भेंडोळीं, भावगीतें ह्या ऐसपैस नांवाखालीं छापलीं जाऊं लागलीं, असें दिसून येतें.

ह्या काव्याच्या प्रांतांत आतां संकेत हे रचनेबाबत आढळतात, विषयांबाबत आढळतात, शीर्षकांबाबत आढळतात, कल्पनांबाबत आढळतात आणि इतर बऱ्याच गोष्टींबाबत आढळतात. आजपर्यंतचा नाट्यवाङ्मयाचा इतिहास पाहिला

§ ह्या संग्रहांतील 'मराठी कादंबरीलेखनाचे कांहीं जीर्ण संकेत.' हा लेख पहा.

‡ ह्या प्रश्नाचा अधिक विचार ह्याच संग्रहांतील 'नवे कवि व जुने संकेत ह्या लेखांत करण्यांत आला आहे.

तर हीच गोष्ट आढळून येते. नाट्यवाङ्मयानें अनेक संकेत निर्माण केलेः ते रचनेबाबत होते, दर्शनाबाबत होते, भाषायोजनेबाबत होते, विषयांबाबत होते, आदीबद्दल होते, अंतांबद्दल होते, नामकरणाबाबत होते. नायक कसा असावा, नायिका कशी असावी, विनोद कोणीं करावा, संस्कृत कोणीं बोलावें व प्राकृतमध्यें संभाषण कोणीं करावें याबाबतचे होते. हे सगळे संकेत वाङ्मय जो भाषेचा व्यवहार करून शब्दांच्या द्वारां मूर्त स्वरूप धारण करतें, त्या शब्दव्यवहारानें व त्या शब्दव्यवहारांतून अवतरणारीं जीं कल्पनाचित्रें तत्संबंधींच्या कल्पनांमुळें निर्माण झालेले होते असें म्हणतां येतें. अलंकारांच्या प्रांतांत कितीतरी संकेत निर्माण झालेले आपण पाहात आलों आहोंत. चंद्र, कमल इत्यादींनीं आजपर्यंत ह्या प्रांतांत किती धुमाकूळ घातला आहे हें आपणास परिचित आहेच. हे अलंकारांच्या बाबतींतले सर्व संकेत विशिष्ट कल्पनाचित्रां बाबतच्या समजुतींतूनच निर्माण झालेले आहेत, असें दिसतें.

ही ह्या वाङ्मयीन संकेतांपैकीं कांहींची कारणमीमांसा झाली. सर्वच प्रकारच्या संकेतांना ही कारणमीमांसा लागूं पडेल असें वाटतें. वर पहिल्या दुसऱ्याच परिच्छेदांत दिग्दर्शित केल्याप्रमाणें वाङ्मयाचे बरेचसे संकेत हे आज संकेतस्वरूपी राहिलेले नसून त्यांना एक प्रकारची निश्चिती आलेली आहे. ते संकेत नसून तीं वाङ्मयाचीं मूलभूत स्वरूपाचीं अशीं तत्त्वें आहेत, असें आपण मानीत आहोंत. उदाहरणार्थ, ललितवाङ्मयाची रसात्मकता ही संकेतस्वरूप राहिलेली नसून ती ललितवाङ्मयाचा जीवनहेतूच बनून राहिली आहे. रसात्मक अशा काव्याची तालबद्धता हीहि अशी आतां तत्त्वरूप पावली आहे. वाङ्मयांतील अनेक तत्त्वरूप गोष्टींबाबत आपणांस अशीच गोष्ट दिसून येईल. वाङ्मयांतील इष्ट ते संकेत दृढमूल झाल्यानंतर तेच वाङ्मयाचे मूलभूत स्वरूपाचे नियम म्हणून समजले जातात. ते जन्मकाळीं संकेतस्वरूपी असतात, परंतु आतां मात्र त्यांना तत्त्वरूपता आलेली असते. एका अर्थानें असेंच म्हणतां येईल कीं, वाङ्मयाला त्याचें वाङ्मयत्व प्राप्त करून द्यावयाला हेच एका काळीं संकेतस्वरूपी असलेले परंतु आतां दृढमूल झालेले ; 'संकेत' कारण होत असतात; व म्हणूनच त्यांना 'संकेत' ह्या अल्पजीवित्वसूचक, अशाश्वतिसूचक नांवानें न संबोधितां वाङ्मयाचीं मूलतत्त्वें, वाङ्मयाचीं जीवनतत्त्वें ह्या शाश्वतिसूचक

नामाभिधानानें संबोधावें लागतें. वाङ्मयाचीं मूलतत्वें शोधून काढण्याचें कार्य जेव्हां साहित्यशास्त्री करीत असतात, तेव्हां तें कार्य वास्तविक सततपणें वाङ्मय-व्यवहारांत टिकून राहिलेले हे संकेत शोधून काढण्याबाबतचेंच असतें असें दिसून येतें.

वरील विवेचनावरून असा निष्कर्ष निघण्याचा संभव आहे कीं वर वर्णिलेली वस्तुस्थिति जर सत्य असेल, तर वाङ्मयव्यवहारामध्यें ज्याप्रमाणें वेगवेगळ्या प्रकारचे संकेत वेगवेगळ्या काळीं निर्माण होण्याची क्रिया चालू असते त्याचप्रमाणें त्यांतील वाङ्मयीन कार्याला इष्ट ते ठेऊन बाकीच्यांचें वाङ्मय-क्षेत्रांतून उच्चाटन करण्याची क्रियाहि त्याजबरोबर सतत चालू असली पाहिजे; नवनवीन संकेतांची उत्पत्ति, त्यांतील वाङ्मयाच्या अंतिम उद्दिष्टाच्या सफलतेच्या दृष्टीनें इष्ट असलेल्यांची जपणूक व इतरांचा विनाश ह्या गोष्टी काळाच्या ओघांत आपोआपच नैसर्गिकपणेंच घडत असल्या पाहिजेत. त्या मानवनिर्मित नसतील, मानवसाधित असतील; परंतु मानवसाधित असल्या तरी त्यांवर मानवाचें नियंत्रण असूं शकणार नाहीं; असा ह्या निष्कर्षाचा अर्थ.

हा जो निष्कर्ष निघाला त्यांत सत्याचा भाग नाहीं असें म्हणतां येणार नाहीं; काळ हा अप्रस्तुतापासून प्रस्तुत वेगळें करतो, हिणकस टाकून देऊन कसदार तेवढेंच संग्रहित करतो, असत्य नाहींसें करून सत्यालाच शाश्वतस्वरूप देतो, त्याचप्रमाणें अनावश्यकाला रजा देऊन आवश्यक तेवढेंच उरूं देतो, ह्या दृष्टीनें वरील निष्कर्षांतील विचारसरणी अगदीं अचूक आहे असेंच म्हणावें लागेल. परंतु वाङ्मयव्यवहाराबाबत आपण येथून पुढें केवळ काळाच्या निर्णयावरच अवलंबून राहूं असें वाटत नाहीं. अनिष्ट संकेतांचा विनाश आणि इष्ट संकेतांची जपणूक जर काळाकडून आपोआपच घडत असेल तर वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता ठरविण्याची व तदनुसार वाङ्मयव्यवहारांत इष्ट तो बदल घडवून आणण्यासाठीं धडपड करण्याची जरूर ती काय असा प्रश्न उद्भवेल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर देणें फारसें कठीण नाहीं आवश्यक त्याच संकेताची जपणूक कालाकडून होत असेल हें गृहीत धरूनहि आपणांस असें म्हणतां येईल कीं कालाच्या ह्या इष्ट कार्याला मदत करण्यासाठीं म्हणून तरी आपण ह्या संकेतांच्या इष्टानिष्टतेची डोळसपणें चौकशी करायला पाहिजे. ही चौकशी करून त्यांतील

जे अनिष्ट आहेत असें आपणांस खात्रीनें वाटतें त्याविरुद्ध ओरड करायला पाहिजे व आपलें वाङ्मयनिर्मितीचें कार्य चालू असतां त्यांचा अवलंब करण्याचें टाळलें पाहिजे. ह्यांतील पुष्कळ संकेत असे असतील कीं ज्यांच्यामुळें वाङ्मयाच्या मूल हेतूला क्वचित् बाधा येत असेल, त्यांतील कांहीं असेहि असतील कीं ज्यामुळें वाङ्मयाचें कार्यक्षेत्र, वाङ्मयाचें विषयक्षेत्र, वाङ्मयाचें रचनाक्षेत्र ह्यांमध्यें संकोच उत्पन्न होत असेल, कांहीं वाङ्मयप्रकारांची वाढ ते ह्या संकेतांच्या आहारीं गेलेले असल्यामुळें आज खुंटल्यासारखी वाटत असेल, कित्येकांच्या ठिकाणचीं नवनवीन सौंदर्यें प्रगट करण्याची शक्ति ह्या संकेतांच्या बांडगुळांमुळें क्षीण झालेली असेल—तेव्हां अशा सर्वच स्थळीं आपण जर काळाच्या सत्यासत्याबाबतच्या अचूक निर्णयावर भरवसून राहिलों तर वाङ्मयाची प्रगति ज्या प्रमाणांत व्हावयाला हवी त्या प्रमाणांत होणार नाहीं. वाङ्मयाच्या इतिहासांत कालानें दिलेल्या निर्णयांना जेवढें महत्त्व आहे तेवढेंच किंबहुना त्याहीपेक्षां अधिक महत्त्व मानवी प्रयत्नांना आहे. ज्या प्रयत्नांनीं काळाला तसले निर्णय देणें भाग पाडलें त्यांची महनीयता कमी लेखून भागेल काय ? म्हणूनच नाट्यवाङ्मयांत शिरलेल्या संकेतांचीं बांडगुळें तोडून टाकण्याचें श्रेय केवळ काळाला देण्याच्या ऐवजीं आपण इब्सेनला देतों; मराठी काव्याच्या प्रांतांत तें श्रेय आपण ज्ञानेश्वरांना देतों, केशवसुतांना देतों, कादंबरीलेखनाच्या प्रांतांत हरिभाऊ आपट्यांना देतों. वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता डोळसपणें निरखून त्यांतील त्याज्य भागांचा त्याग करण्याचा यत्न करणें हेंच वाङ्मयीन पुरोगामित्वाचें एक प्रमुख लक्षण ठरतें.

विशिष्ट संकेताची उपकारता संपून तो उपद्रव देऊं लागला कीं त्याचें जीवितकार्य संपलें असें पाहून काळ त्याची विल्हेवाट लावतो असें म्हणण्याच्या ऐवजीं वाङ्मयसेवक त्याची विल्हेवाट लावतात असें म्हणणेंच सयुक्तिक ठरतें. प्रत्येक वाङ्मयसेवकानें हें कार्य करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे; अर्थात् वाङ्मयीन संकेतांची इष्टानिष्टता ठरवितांना कोणतें धोरण ठेवावें ह्यासंबंधीं विचार करणें प्राप्त आहे. वाङ्मयाचें उद्दिष्ट कार्य ज्या संकेतांचें पालन केल्यानें सुलभतेनें व परिणामकारकपणें साधलें जातें ते संकेत इष्ट, बाकीचे अनिष्ट असा जो सर्वसामान्य सिद्धांत दुसऱ्याच परिच्छेदांत सूचित केला आहे,

तेवढ्यानेंच भागेल असें वाटत नाहीं. संकेतांची इष्टानिष्टता ठरवितांना तरतम-बुद्धि आपणास वापरावी लागेल; मूल्यमापन करावें लागेल. ज्या संकेतांच्या पालनानें अधिक महनीय अशा वाङ्मयीन मूल्यांचें संवर्धन होत असेल ते संकेत अधिक इष्ट असें म्हणावें लागेल. काव्यांतील अलंकार हे मूल भावाला, मूल रसाला उठाव मिळावा, त्याचा यथायोग्य परिपोष व्हावा ह्या दृष्टीनेंच उपयोजिले गेले; व त्यामुळेंच त्यांची काव्यप्रांतांतील उपयुक्तता सर्वांना पटली; परंतु ज्या क्षणीं अलंकार हे केवळ अलंकार म्हणूनच योजण्यांत येऊं लागले, त्यांच्या झळाळींत मूळ रसच निस्तेज दिसूं लागला, त्यांचें साधनरूपत्व जाऊन त्यांना साध्यरूप प्राप्त होऊं लागलें, काव्याचा आत्मा अलंकार कीं रस अशी शंका मनांत यावी इतकी काव्यप्रांतांत त्यांनीं स्वतःची सत्ता प्रस्थापित केली त्या क्षणींच फेरविचार करण्याची जरूर भासूं लागली. वाङ्मयाचे जे संकेत आतां तत्त्वरूप बनलेले आहेत त्यांच्याशीं ज्या संकेतांचा विरोध येत असेल, ते टाळण्याचा किंवा त्यांत इष्ट तो बदल करून ते वाङ्मयाला उपकारक बनविण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे; नवीन संकेतांनीं अनादिकालीन तत्त्वरूप संकेतांच्या कार्यात व्यत्यय आणल्यास वाङ्मयाचें रूप बेडौल झाल्या खेरीज राहत नाहीं; सबब संकेतांच्या ह्या प्रतिपालनाबाबत तारतम्य वापरल्यावाचून भागणार नाहीं; वर ज्या कांहीं संकेतांचा उल्लेख केला आहे, ते संकेत त्यांच्या निर्मितीच्या काळीं उपकारक असले तरी आतां वाङ्मयाच्या तत्त्वरूप वा सिद्धांतरूप संकेतांशीं थोडेफार विसंगत आहेत, तेव्हां ज्यांचें वाङ्मयीन मूल्य अधिक, त्यांना ज्यांचें वाङ्मयीन मूल्य कमी, त्यांचेपेक्षां अधिक महत्त्व देऊन वाङ्मयाचें उचित कार्य जेणेंकरून यशस्वी रीतीनें पार पाडलें जाईल अशी व्यवस्था करणें चांगलें. सत्यदर्शनाकरितां सूक्ष्मवस्तुवर्णन करणें तत्त्वतः उपकारक, तेव्हां हा संकेत म्हणून वाङ्मयव्यवहारांत येणें स्वाभाविक; परंतु ह्याचें प्रतिपालन करतांना, वाङ्मय सत्यदर्शन हें सूचनेनें करतें, हा आतां तत्त्वरूप बनलेला पूर्वसंकेत विसरून कसें चालेल? हें लक्षांत बाळगूनच तारतम्यानें त्याचें पालन झालें पाहिजे, असें म्हणण्याचा हेतु.

ललित वाङ्मयाची भाषा

ललित वाङ्मयाची भाषा ही ललितेतर वाङ्मयाच्या भाषेपेक्षां पुष्कळच बाबतींत वेगळी असते, असें आपण जें म्हणतों, तें बरोबरच आहे; परंतु भाषेच्या ह्या दोन भिन्न रूपांत आढळणारी ही वेगळीक कशामुळें व कोणकोणत्या बाबतींत उत्पन्न होते, हें पाहणें इष्ट आहे. आपली सामान्यतः अशी समजूत आहे, कीं, बोधवाङ्मयाची भाषा हीं अधिक क्लिष्ट, अधिक जड, मराठी वाङ्मयापुरतेंच बोलावयाचें झाल्यास–अधिक संस्कृतप्रचुर व म्हणून सर्व सामान्य वाचकांस समजण्यास अधिक अवघड अशी असते; ह्याच समजुतीच्या अनुषंगानें आपण असेंहि समजतों, कीं ती भाषा ही ललितवाङ्मयाच्या भाषेपेक्षां अधिक कृत्रिम, अधिक बनावट, अधिक मेहनत घेऊन साधलेली अशी असते. आपण ह्याच भाषेस पुष्कळ वेळां बोलतांना 'ग्रंथाची भाषा' ह्या नांवानें संबोधतों; ही शिष्टांची भाषा, पंडितांची भाषा, शास्त्रचर्चा करणारांची भाषा, अतएव घरगुती भाषेपेक्षां हिचें वळण वेगळें; स्वरूप वेगळें; हिचे शब्द वेगळे, ते वापरण्याच्या रीति वेगळ्या; वाक्यरचनेची ठेवण वेगळी, सगळेंच वेगळें; असें आपण ठरवितों.

अर्थातच आपलें म्हणणें असें, कीं ललितेतर वाङ्मयाच्या ह्या भाषेपेक्षां ललितवाङ्मयाची भाषा ही अधिक घरगुती असते; ती आपल्या अधिक परिचयाची असते; ती अकृत्रिम असते; ती साधलेली नसते किंवा मुद्दाम घडवून बनविलेली नसते तर आपल्या नेहमींच्या हरघडीच्या व्यवहारांत आपण जी भाषा वापरतों, तीच ती असते; लेखनासाठीं तिच्यांत मुद्दाम असा बदल केलेला नसतो. तिचें नेहमींचेंच स्वरूप कायम ठेवलेलें असतें; म्हणूनच ती आपणांस ओळखीची वाटते; ती आपलीच, आपल्या आईची, आपल्या

मित्राची वा मैत्रिणीची भाषा आहे हें जाणवतें; तिच्याबद्दल एक प्रकारची आत्मीयत्वाची भावना उत्पन्न होते; जिव्हाळा वाटूं लागतो. आपल्या जिव्हाळ्याच्या माणसांशीं बोलतांना आपण ही किंवा असलीच भाषा वापरतों, असें आपण म्हणूं लागतों; व ललितवाङ्मयाबद्दल आपणास जी आस्था, जी आत्मीयता, जो आपलेपणा अगोदरच वाटत असतो त्यांत भाषेबाबतच्या ह्या नव्या जाणिवेनें, पडली तर सुखद अशी भरच पडते; ललितवाङ्मयाबद्दलचें आपलें अबाधित प्रेम ह्या आत्मीयतेच्या भावनेनें शतगुणित होतें, असें म्हणण्याचा इत्यर्थ.

मग आपली अशीहि समजूत होण्याचा संभव असतो, कीं ललितवाङ्मयाची भाषा तेवढी लिहिण्यास सोपी; ती आपली नेहमींच्या परिचयांतली भाषा; तेव्हां ती हस्तगत होण्यास फारशी यातायात नको, मेहनत नको, मशागत नको; केवळ भाषा सिद्ध नाहीं म्हणून कोणत्याहि ललितलेखनेच्छूचें लिखाण अडून राहण्याचें कारण नाहीं; कारण त्यानें लिहावयास सुरवात केली, कीं ही भाषादेवी हात जोडून त्याच्या सेवेला सादर झाली, असेंच समजावें. ती कांहीं कृत्रिम नाहीं, बनावट नाहीं कीं तिच्या साधनासाठीं वेगळ्या तपःश्चर्येची आवश्यकता भासावी. येथें ती सहजसिद्धच असणार व त्या ललितलेखकानें कागदाला लेखणीचा स्पर्श करण्याचा अवकाश, कीं त्या लेखणीच्या टोकांतून ती आपल्या आकर्षक स्वरूपांत अवतीर्ण होणार; तिच्याकरितां डोकें खाजविण्याची आवश्यकता नाहीं; ती आवश्यकता शास्त्रीय स्वरूपाचें बोधवाङ्मय निर्माण करावयाचें असेल, तेव्हां भासेल; तेव्हां मग मेहनतीची, मशागतीची, दीर्घ परिश्रमांची गरज लागेल; हवी ती बनावट साधावी लागेल. शब्दांचे अर्थ पारखावे लागतील; त्यांतील व्यंजना नीटशा ध्यानांत आणाव्या लागतील; नवे शब्द तयार करावे लागतील; वाक्यरचनेकडे लक्ष द्यावें लागेल; परिच्छेदांची बांधणी व्यवस्थित होत आहे कीं नाहीं हें मेहनतपूर्वक लक्षांत घ्यावें लागेल : कारण बोलून चालून ती पडली 'ग्रंथाची भाषा' : ती भारदस्त, कृत्रिम, प्रौढ अशी असली पाहिजे. व मग ती तशी बनावी एवढ्यासाठीं आपण वेगळी जागरूकपणें खटपट नको का करायला ?

ही किंवा असल्याच स्वरुपाची विचारसरणी भाषेच्या ह्या दोन भिन्न स्वरुपाबाबत विचार करतांना सकृद्दर्शनीं आपल्या डोक्यांत येण्याचा संभव

असतो. अर्थात् ही विचारसरणी बरोबर आहे कीं चुकीची आहे व थोडीफार चुकीची असल्यास तिच्यांत ग्राह्यांश कितपत आहे हें आपण पारखलें पाहिजे. भाषा ही आपले भाव अधिक सहजपणें व्यक्त करते कीं आपले विचार अधिक सहजपणें व्यक्त करते ह्या प्रश्नाच्या उत्तरावरून आपणास वरील विचारसरणीचा खराखोटेपणा अजमावतां येईल. असा जर प्रश्न आपणांस केला गेला तर आपल्यापैकीं अनेकजण, भाषा ही भावव्यक्तीच अधिक सहजपणें करूं शकते, असें म्हणण्याचा संभव आहे. हें मत व्यक्त करतांना आपल्या मनावर भाषासंभवासंबंधींच्या ज्या कल्पना रूढ आहेत, त्यांचा बराच परिणाम होत असण्याचा संभव आहे. परंतु हा समज बरोबर आहे काय ? भाषा निर्माण कशी झाली, तिचें मूलरूप कसें होतें, ह्या वादांत शिरण्याचें येथें कारण नाहीं; परंतु अनुभव असा आहे, कीं भाषा ही विचार अधिक सहजपणें व्यक्त करते; ती भावना तितक्या सहजपणें व्यक्त करूं शकत नाहीं. किंवा ह्यापेक्षांहि व्यवस्थित विधान करावयाचें म्हणजे असें, कीं भाषा ही आपले विचार जितक्या निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें, यथातथ्यपणें, हुबेहुब व्यक्त करूं शकते (व तेंहि सहजपणें, विनाकष्ट व्यक्त करूं शकते), तितक्याच निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें, यथातथ्यपणें व सहजपणें ती आपल्या भावना व्यक्त करूं शकत नाहीं; त्याकरितां तिला वेगळी धडपड करावी लागते, व ही धडपड करूनहि जें साधायला हवें असतें, तें नेहमीं साधलें जातेंच असेंहि नाहीं. असें पहा कीं सकाळची वेळ आहे व सूर्यबिंब नुकतेंच वर आलें आहे; त्याकडे दृष्टि जातांच, सूर्य उगवला, ह्या गोष्टीची मला जाणीव होते व तो विचार माझ्या मनांत येतो. ‘ दिवस उजाडला ’ ह्या किंवा असल्याच कांहींतरी शब्दांत मी तो विचार व्यक्त करतों; तसें म्हणतांना ‘ दिवस उजाडला ’ हेंच मला म्हणावयाचें असतें व माझे शब्द ज्यांच्या कानांवर पडतात त्यांच्याहि ध्यानांत मला नक्की काय म्हणावयाचें आहे तें निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें व यथातथ्यपणें येतें. मी ज्या टेबलापाशीं लिहावयास बसलों आहे, ‘ तें टेबल आहे ’ हा विचार व्यक्त करावयास मला जसे आयास पडत नाहींत व माझा विचार जसा निःसंदिग्धपणें त्या शब्दांतून ऐकणाऱ्याच्या ध्यानांत येत आहे, तितक्याच विनासायासानें

'दिवस उजाडला' हा विचार मी व्यक्त करतों व मी व्यक्त करतांच ऐकणाऱ्याच्या तो ध्यानीं येतो, असा अनुभव आहे. परंतु क्षितिजावर आलेल्या त्या सूर्यबिंबाकडेच मी परत पाहूं लागतों व त्याकडे पाहतां पाहतां व त्यामुळें पूर्वआकाशांत पसरलेले नानाविध रंग अवलोकित असतां मला कांहीं तरी वेगळाच आनंद होतो आहे अशी कल्पना करा: त्या देखाव्याच्या दर्शनानें विविध भाव माझ्या मनांत उत्पन्न झाले आहेत; ते तसेच अविकृतपणें, निःसंदिग्धपणें, यथातथ्यपणें माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण व्हावेत व मला ज्या स्वरुपाचा आनंद त्यामुळें झाला आहे, त्या स्वरुपाचा आनंद त्यालाहि व्हावा असा माझा हेतु आहे; या हेतूनें मी जेव्हां शब्द वापरूं लागेन, वाक्ययोजना करीन, त्यावेळीं हें माझ्या लक्षांत येणार नाहीं कां कीं ही भावव्यक्तीची गोष्ट, आपण विचार व्यक्त करतों, तितकी सोपी नाहीं; हें कार्य विनासायास घडणारें नाहीं; हें साधण्यासाठीं मजजवळ शब्दयोजनेचें एक वेगळेंच कौशल्य असणें जरूरीचें आहे; मला त्याकरितां केवळ शब्दांकडे पाहूनच चालणार नाहीं; मला त्याबरोबरच वाक्यांची घडण, त्यांची लांबीरुंदी, त्यांची विविक्षित मांडणी ह्या व आणखी कितीतरी गोष्टी लक्षांत घ्याव्या लागतील. माझ्या मनांत अमुक एक आनंदाची वा शोकाची वा त्वेषाची भावना निर्माण झाली आहे, असें सांगून, म्हणजे त्या भावनेला एक विशिष्ट नांव देऊन मी ती भावना(व तदनुषंगिक आनंद) माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण करूं शकणार नाहीं.ती भावना शक्य तितक्या अविकृत स्वरूपांत त्याच्या मनांत निर्माण व्हावी अशी जर माझी इच्छा असेल तर मीं जें पाहिलें, मला जें जाणवलें, तेंच त्याच्या डोळ्यांसमोर हुबेहुब उभें करण्याचें सामर्थ्य वा कौशल्य माझ्या ठिकाणीं हवें; व हें सर्व मी शब्दांच्या सहाय्यानें साधायला हवें; थोडक्यांत म्हणजे मीं जो देखावा पाहिला, तो मला जसा दिसला, त्या स्वरूपांत शब्दांच्या मदतीनें मी माझ्या मित्रासमोर उभा करूं शकलों पाहिजे; तो जर मी तसा उभा करूं शकलों तरच त्याच्या दर्शनानें जे भाव माझ्या मनांत निर्माण झाले, (तेच नसले तरी) त्यांच्यासारखे भाव थोड्या फार प्रमाणांत मी माझ्या मित्राच्या मनांत निर्माण करूं शकेन. (येथें माझा मित्र हा सहृदय आहे,

हेंहि मी गृहित धरून चाललों आहें; तसेंच नेहमीं असेल असें नाहीं, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे.) आणि एवढें साधलें म्हणजे ह्या त्या आनंदाची प्राप्ती मी त्याला करून देऊं शकेन. अर्थात् हें काम कांहीं आपण समजलों तितकें सोपें नाहीं; एवढेंच नव्हे तर शुद्ध स्वरूपाचे विचार व्यक्त करण्यापेक्षां तें किती तरी पटीनें अधिक अवघड आहे, हें लक्षांत येईल.

हा असा अनुभव आहे; म्हणूनच असें म्हणावें लागतें, कीं भाषा ही आपले विचार व्यक्त करण्याचें जितकें सहजसुलभ व अचूक असें साधन आहे, तितकें आपले भाव अचूकपणें व्यक्त करण्याचें तें सहजसिद्ध व विश्वासार्ह साधन नाहीं. अर्थात् आपले भाव व्यक्त करण्याकरितां आपण तिचा उपयोग करतों, ही गोष्ट वेगळी; परंतु हा उपयोग करतांना आपणाला जितकें कौशल्य दाखवावें लागतें, तितकें विचार व्यक्त करण्यासाठीं तिचा उपयोग करतांना आपणाला दाखवावें लागत नाहीं; शास्त्रीय वाङ्मयाचा हेतु शुद्ध स्वरूपाचे विचार व्यक्त करणें हाच मूलतः असतो. विषय कोणताहि असो त्याची बौद्धिक दृष्टया फोड करून त्याच्या अंगोपांगांची चिकित्सापूर्वक तपासणी करणें व ह्या विकल्पनानंतर जे निष्कर्ष हातीं येतील, त्यांची तपशीलवार व संगतवार गोठवण करणें हाच बहुधा शास्त्रीय लेखनाचा उद्देश असतो; विचार स्पष्ट, निःसंदिग्ध स्वरूपाचे असतात; कार्यकारणभावानें तें एकमेकांशीं निगडित असतात; तेव्हां ते व्यक्त होत असतां लक्ष द्यावयाचें असतें तें समर्पक, अर्थवाहक व प्रयोजक शब्दयोजनेकडे; अर्थात् एवढ्यासाठीं भाषेवर प्रभुत्व असावें लागतें; नाहीं, असें नाहीं. शब्दसंग्रह भरपूर असावा लागतो; नवीन शब्द वेळीं प्रसंगीं निर्माण करण्याची शक्ति लेखणींत असावी लागते; शब्दांमधील अर्थाच्या बारीकसारीक छटा अवगत असणें अगदीं जरूरीचेंच नसलें तरी सोयीचें असतें, हें खरें. परंतु हें भाषाप्रभुत्व एकदां अंगीं असलें, व डोक्यांतील विचार सुस्पष्ट असले, कीं मग ते कागदावर यथातथ्यपणें, अविकृतपणें उतरल्यावांचून राहत नाहींत. जेथें ते अशा रीतीनें उतरलेले दिसत नाहीं, तेथें ह्या दोन गोष्टींपैकीं एका गोष्टीची उणीव आहे, असें समजायला हरकत नाहीं. डॉ. केतकरांच्या शास्त्रीय लेखनांतहि जो खडबडितपणा व विस्कळितपणा आलेला आहे, तो

त्यांचे विचार सुस्पष्ट नव्हते म्हणून आलेला आहे असें नव्हे; तर ते व्यक्त करतांना शब्दयोजनेकडे जें थोडेंफार लक्ष पुरविलें जाणें आवश्यक होतें, त्याकडे त्यांचें दुर्लक्ष झालें, म्हणून आलेला आहे. परंतु सामान्यतः सुस्पष्ट, निःसंदिग्ध असे विचार व भाषेवर-विशेषतः त्या भाषेंतील शब्दसंग्रहावर-प्रभुत्व एवढ्या गोष्टी असल्या कीं शास्त्रीय वाङ्मयाचें लेखन हें आपलें नियोजित कार्य यथार्थपणें पार पाडूं शकतें यांत संशय नाहीं.

परंतु ललितवाङ्मयाच्या लेखनाला केवळ मनामध्यें उत्कट भाव व भाषेवर प्रभुत्व असून चालणार नाहीं. नाना अर्थच्छटा असलेले हजारों वा लाखों शब्द अवगत असले तरी मनांतील भाव निःसंदिग्धपणें, अविकृतपणें प्रत्येकाला व्यक्त करतां येतीलच, असें हमखास म्हणतां येणार नाहीं; शिवाय ललितवाङ्मयाबद्दल बोलूं लागलों कीं हें लक्षांत बाळगायला हवें कीं त्यांत केवळ भाव व्यक्त करून भागत नाहीं, तर ते भाव अशा रीतीनें व्यक्त करावे लागतात कीं त्यांच्या जाणिवेमुळें वा परिशीलनामुळें एक विशिष्ट स्वरूपाचा आनंद वाचकांच्या पदरांत पडावा. केवळ एखादी विशिष्ट भावना वाचकांच्या वा श्रोत्यांच्या मनांत उत्पन्न होऊन भागत नाहीं, तर त्या भावोत्पत्तीबरोबरच सौंदर्यानुभूतीचा आनंद त्याला मिळवून द्यावा लागतो; म्हणूनच ललितलेखनांत दर्शनाला (presentation) महत्त्व येतें. जें आपण अवलोकिलें, जें आपणांस भावलें, जें आपण अनुभवलें तेंच जर आपण आपल्या वाचकांस वा श्रोत्यांस '**दर्शित**' करूं शकलों, तरच त्या **दर्शनानें** ती विशिष्ट भावोत्पत्ति व तज्जन्य आनंद त्या श्रोत्याला वा वाचकाला होण्याचा संभव असतो. म्हणूनच मांडणीला, दर्शनाला, रचनेला ललितवाङ्मयांत महत्त्व येतें; हें दर्शन जितकें हुबेहुब घडलेलें असेल तितकें तें परिणामाच्या दृष्टीनें महत्त्वाचें ठरतें. व ह्या दर्शनांत भाषेचाच खेळ प्रमुख असल्यामुळें तो खेळ खेळतांना खरेंखुरें कौशल्य आपल्या अंगीं असावें लागतें; ललितवाङ्मयाची भाषा सोपी असते ह्याचा अर्थ तिच्यांत वापरलेले शब्द कळायला सोपे असतात, परिचयाचे असतात, असा आहे. ती भाषा वाचणाराला सोपी वाटते, परंतु ती लिहिणाराला सोपी असते असें नव्हे; लेखकाच्या दृष्टीनें विचार करतां तिच्याइतकी लेखनाला अवघड भाषा दुसरी कोणतीहि नव्हे, असेंच म्हणावें लागतें.

एवढेंच नव्हे तर विचाराअन्तीं असेंहि आढळून येतें कीं शास्त्रीय वाङ्मयांत वापरलेल्या भाषेपेक्षां ही भाषा अधिक कृत्रिम, अधिक बनावट अशी असते. ललितलेखक शब्दांची निवड करतांना काळजी घेतो; त्यांची मांडणी करतांना काळजी घेतो.वाटेल तितक्या लांबीरुंदीचीं वाक्यें त्याला चालत नाहींत; त्याला हवीं त्याच लांबीरुंदीचीं, हवी त्याच घडणीचीं, हवीं तीं वाक्येंच पाहिजे असतात. त्याला जें चित्र रेखाटावयाचें असतें व जो भाव वाचकाच्या वा श्रोत्याच्या मनांत उत्पन्न करावयाचा असतो, त्याला पूरक, त्याला परिपोषक अशा प्रकारची शब्दयोजना, अशा प्रकारची परिच्छेदांची घडण तो साधीत असतो. त्याचा सर्व भाषाविलास बनावट असतो, साधलेला असतो. त्यांतील शब्दांच्या अर्थाबरोबरच त्यांच्या नादाकडेही त्याचें सूक्ष्म लक्ष असतें; त्याला जी भावसंगति साधावयाची असते तिला पोषक अशाप्रकारची अर्थसंगति, नादसंगति, आकारसंगति साधण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो. एवढेंच नव्हे तर ही शब्दयोजना व वाक्यरचना करीत असतां जीं विरामचिन्हें तो वापरतो तींसुद्धां त्यानें सहेतुकपणें विचार करून वापरलेलीं असतात. सॉमरसेट मॉमच्या एका टीकाकारानें त्याच्या लेखनशैलीची चिकित्सा करतांना असें म्हटलेलें आठवतें, कीं त्याच्या लिखाणांतील एक विशिष्ट विरामचिन्ह हें अति बोलकें आहे. तें म्हणजे (:) हें होय; त्याच्या लिखाणांतील हीं विरामचिन्हें काढून टाकून त्यांचे-ऐवजीं जर अर्धविराम वा दुसरें एखादें चिन्ह हीं वापरलीं तर त्यांतील स्वारस्य पुष्कळच कमी होईल, असें ह्या टीकाकारास वाटतें. साधीं क्रियापदें वापरतांना देखील ललितलेखक केवढी काळजी घेतांना आढळतात; 'तो म्हणाला', 'तो बोलला,' 'तो उद्गारला,' 'तो पुटपुटला' ह्या पैकीं कोणतें क्रियापद वापरावयाचें कीं कांहींच वापरावयाचें नाहीं, हें ललितलेखकाला मार्गे पुढें, खालीं वर पाहून ठरवावें लागतें. थोडक्यांत म्हणजे ललितलेखनाची भाषा ही साधलेली असते, मुद्दाम बनविलेली असते; 'कृत्रिम' हा शब्दच वापरावयाचा झाला तर तो अधिक यथार्थपणें ह्याच भाषेस उद्देशून वापरावा लागतो; ललितेतर वाङ्मयाच्या, बोधवाङ्मयाच्या भाषेला उद्देशून नव्हे.

ह्यापेक्षांहि जरा अधिक खोलवर नजर टाकली तर असें आढळून येतें, कीं ललितवाङ्मयाची म्हणून जी भाषा आपण समजतों ती देखील ललितवाङ्म-

याच्या सगळ्या क्षेत्रांत सारख्याच स्वरूपांत आढळते असें नव्हे. तिच्या सामान्य स्वरूपाविषयीं अगदीं ठोळक असे नियमहि बांधतां येणें कठीण जाईल, इतक्या विविध रूपांमध्यें ती आढळते. तिच्या ह्या नानाविध रूपांमध्यें आढळणारा एकच एक विशेष कोणता, म्हणून जर आपण शोधूं लागलों तर तिच्या ठिकाणचा हा नैसर्गिक भासणारा बनावटपणाच आपल्या डोळ्यांत अधिक भरूं लागतो. ती दिसते सोपी पण असते कठीण, अशा अर्थाचें एक वाक्य प्रो. ना. सी. फडके यांनीं ह्या संबंधांत उपयोजिलेलें आढळतें, तें ह्याच अर्थानें; हाच तिचा सर्वसामान्य विशेष म्हणून सांगायला हरकत नाहीं; परंतु ललितवाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांत ती वेगवेगळ्या स्वरूपांत अवतरतांना आढळते. काव्याची भाषा ही ललितकथेच्या भाषेहून वेगळी असते, असें विधान करून केवळ भागत नाहीं; कारण काव्याच्या नाना प्रकारांत तरी तिचें एकच असें रूप कोठें आढळतें ? भावगीताची भाषा, नाट्यगीताची भाषा, वा विचारगंभीर गीताची भाषा ह्यांत फरक हा असणारच; शिवाय ललित-कथांमध्येंहि कादंबरीची भाषा, लघुकथेची भाषा व नाटकाची भाषा ह्यांत देखील कितीतरी तफावत दिसून येईल. लघुनिबंध वा ललितनिबंध हा एक आत्मपर लेखनाचा प्रकार आपण मानतों : त्याच्या भाषेचें एक वेगळेंच स्वरूप आहे असें आपणाला आढळून येतें. दिसते साधी पण खरोखर असते साधलेली, असें ह्या ललित-निबंधाचा भाषेकडे पाहतांच झटकन् म्हणतां येतें; पण हिचें रूप लघुकथा, कादंबरी वा आत्मकथा ह्या मधील भाषेच्या रूपापेक्षां वेगळेंच असतें.

व्यक्ति तितक्या प्रकृति ह्याप्रमाणें ललित-लेखक तेवढ्या ललितभाषा असेंहि म्हणावें लागतें. ज्याप्रमाणें वेगळा वाङ्मयप्रकार म्हटला कीं भाषेचें स्वरूप बदलतें, त्याचप्रमाणें वेगळा लेखक म्हटला कीं त्याची भाषा ही वेगळी आलीच, हें उघड आहे. म्हणूनच व्यक्ति तेवढ्या भाषा हें तत्त्वहि ह्या संबंधांत लक्षांत घ्यावें लागतें. लेखकाचें व्यक्तिमत्त्व हें त्याच्या भाषाशैलीमधून प्रगट होणारच. त्या व्यक्तिमत्त्वाचे जे विविध पैलू असतात, ते ह्या नाहीं त्या स्वरूपामध्यें त्याच्या भाषाशैलीमधून व्यक्त होत असतात. जाणत्याला ते जाणवल्याशिवाय राहत नाहींत. आगरकरांचा बाणेदारपणा त्यांच्या लेखनपंक्तींतून डोकावतो;

टिळकांची तत्त्व व व्यवहार यांचा मेळ घालण्याची वृत्ति त्यांच्या समतोल लेखनांतून व्यक्त होते; प्रो. फडक्यांची सुरूप बहिरंगाची आवड त्यांच्या शब्दवाक्यपरिच्छेदांतून प्रतीत होते; खांडेकरांची तरल कल्पलता त्यांच्या उडत्या वाक्यपंक्तींतून दिसते. ह्या प्रत्येकाच्या भाषाशैलींत जीं वैशिष्ट्यें आहेत, त्यांच्यातील बरींचशीं त्यांच्या विशिष्ट व्यक्तीमत्वामुळें आपोआपच त्यांत उतरलेलीं आहेत असेंच म्हणावें लागतें. तीं मुद्दाम साधलेलीं, घडवून बन-विलेलीं नाहींत. त्यांच्या बोलण्याचालण्यांत, त्यांच्या हरघडीच्या सर्वसामान्य व्यवहारांत ज्याप्रमाणें त्यांच्या व्यक्तिमत्वांचीं विविध दर्शनें होण्याचा आपणास संभव आहे, त्याचप्रमाणें त्यांच्या हातून लिहिल्या गेलेल्या शब्दवाक्यपरिच्छेदां-तून त्यांचें व्यक्तिमत्त्व हें जागोजाग प्रगट झालें आहे. हा जो आपल्या वैशिष्ट्य-पूर्ण अशा व्यक्तिमत्वाचा छाप प्रत्येक कुशल लेखक आपल्या लिखाणावर उमटवीत असतो, त्याच्यामुळें ललितवाङ्मयाची भाषाशैली म्हणून आपण जिला संबोधतों तिचें वर्गीकरण, पृथःकरण, विकलन करणें अतिशय कठीण होऊन बसतें. जें एका माणसाच्या व्यक्तिमत्वामुळें अवतरलेलें असतें, त्यासंबंधीचे सर्वांना लागू पडतील असे स्थूल नियम आपण कसे बांधणार ! शिवाय अनुभव असा आहे कीं भाषशैलीच्या ह्या बाह्यस्वरूपाबाबतचे कांहीं ठोकताळे मनाशीं बांधून जेव्हां एखादा लेखक मोठ्या अविर्भावानें ललितलेखन करूं लागतो, जेव्हां त्याच्या लेखनकार्याच्या बुडाशीं अनुभूतीची तीव्र जाणीव नसते, त्यावेळीं त्याच्या लिखाणांतील त्या बाह्य तुकतुकीखालीं जिवंतपणा नाहीं, ह्याची आप-णास जाणीव होते; व आपणास तें लिखाण एखाद्या शृंगारलेल्या प्रेतासारखें वाटूं लागतें. वैशिष्ट्यपूर्ण अंतरंगाचें दर्शन घडविणारें लिखाणच विशिष्ट अशा भाषाशैलीनें युक्त असतें : तें अंतरंग जर तेथें नसेल, त्या आकर्षक व्यक्तिमत्वाचा जर तेथें पत्ता नसेल, तर केवळ वरवरचीं अलंकरणें हीं लेखनाला शोभा आणूं शकणार नाहींत.

(ज्यांचें दर्शन घडवावयाचें त्या जीवनांगावर, जो दर्शन घडविणार त्या लेखकावर व ज्या वाङ्मयप्रकारांतून तें घडणार त्या वाङ्मयप्रकारावर म्हणजे ह्या त्रिविध गोष्टींवर ललित भाषेचें स्वरूप अवलंबून असतें; व त्यासंबंधीं ठोकळ नियम बसविण्याचा प्रयत्न करणें हें बरेंचसें वेडेपणाचें ठरतें. द्व्या

त्या जीवनांगाचें, हवें तसें दर्शन घडवून आणून जर सहृदयाच्या मनांत हवे ते सुखद भाव निर्माण होण्याचें कार्य एखाद्या लेखनकृतीकडून घडलेलें असेल तर त्या ठिकाणीं भाषेनें आपलें कार्य यथास्थितपणें पार पाडलें आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. लेखकाला शब्दांच्या सहाय्यानें आत्मस्थितीसारखी रसिकाच्या मनाची स्थिति करतां आली कीं त्याचें लेखनकार्य सफल झालें, असें एक टीकाकार म्हणतो, त्यांतील मर्महि हेंच आहे. ललितवाङ्मयाच्या भाषेला हीच कसोटी लावून, त्यांत ती उतरते कीं नाहीं हें पाहिलें पाहिजे; हें झालें कसोटीसंबंधींचें. परंतु ह्या खेरीज तिच्या ठिकाणीं असणारीं आणखी कांहीं वैशिष्ट्यें आपणास सांपडतात का हेंहि पाहिलें पाहिजे. ललितवाङ्मयाच्या भाषेचें स्वरूप कोणकोणत्या गोष्टींवर अवलंबून असतें ह्याची दखल आपण वर घेतलेली असली, व तिचीं नानाविध रूपें डोळ्यांपुढें येत असल्यामुळें त्यांत एकवाक्यता लावण्याचा प्रयत्न करणें वेडेपणाचें कसें ठरतें, हेंहि आपण पाहिलेलें असलें, तरी एक एक वाङ्मयप्रकार वेगवेगळा घेऊन त्यांत आढळणाऱ्या भाषेच्या भिन्न रूपांमध्यें सारखेपणा कोठें कोठें, कोणकोणत्या बाबतींत आढळतो हें पाहणें आवश्यक आहे : नाना प्रकारचे लघुकथा-लेखक असले व त्यांनीं नानाप्रकारच्या जीवनांगांचीं दर्शनें घडविणाऱ्या अनेकविध लघुकथा लिहिलेल्या असल्या तरी त्यांतील सर्वांच्या भाषेला आपण सोईसाठीं ' लघुकथांची भाषा ' ह्या नांवानेंच संबोधणार; तेव्हां ह्या ' लघुकथेच्या भाषे ' चीं स्थूलमानानें वैशिष्टयें काय असतात हें आपणास सांगतां येणार नाहीं काय ? तीं शोधून काढण्याचा आपण अवश्य प्रयत्न केला पाहिजे. काव्य व इतर ललित लेखनप्रकार ह्यांच्या विविध भाषारूपांमधील नानात्वांत जें एकत्व असेल, तें शोधून काढून त्या त्या प्रत्येक वाङ्मयप्रकाराच्या भाषेचीं स्थूल वैशिष्टयें नमूद करणें मोठें बोधप्रद कार्य आहे.

थोडक्यांत म्हणजे प्रत्येक वाङ्मयप्रकारापुरती जी भाषेची वेगळी बनावट आढळते, तिचें स्वरूप स्थूलमानानें कां होईना परंतु लक्षांत घेण्याचा प्रयत्न अवश्य झाला पाहिजे.

नवे कवि आणि जुनीं प्रतीकें

आजच्या कवींना जुन्या उपमानांचा कंटाळा आला आहे. त्यांना चंद्र, नक्षत्र, कमल, वृक्ष, लता, इत्यादि जुन्या प्रतीकांत मौज वाटेनाशी झाली आहे. आपले आजचे विचार, आजच्या भावना ह्या जुन्या संकेतांचा उपयोग करून आपणास व्यक्त करतां येत नाहींत, असें त्यांचें म्हणणें आहे; म्हणजे हें म्हणतांना त्यांना असें सुचवायचें आहे कीं, हे जुने काव्यसंकेत आमचे आजचे भावतरंग व विचारतरंग, आमचीं आजचीं भावचित्रें व विचारचित्रें व्यक्तविण्यास असमर्थ आहेत, निरूपयोगी आहेत; आमचे आजचे भाव निःसंदिग्धपणें प्रगट करण्यासाठीं आम्हांस निराळीं उपमानें, निराळीं प्रतीकें वापरलीं पाहिजेत; निराळे संकेत निर्माण केले पाहिजेत; अगदीं नवी अशी काव्यसृष्टि आम्हांला रचली पाहिजे; जुन्या काव्यसृष्टींतील उपमानांचे घाट आतां डोळ्यांत भरेनासे झाले आहेत, ते मोडून आतां आमच्या आजच्या गरजा भागवतील, आजच्या भावदृष्टीला, सौंदर्यदृष्टीला व व वाङ्मयीन दृष्टीला पटतील असे नवे घाट आम्हीं घडविले पाहिजेत. तसें जोंपर्यंत आम्ही करणार नाहीं, हीं नवीं उपमानें, नवीं प्रतीकें जोंपर्यंत आमच्या कल्पनासृष्टींतून शब्दसृष्टींत अवतरणार नाहींत तोंपर्यंत आम्ही ' आजचीं काव्यें ' अशीं फारशीं लिहूं शकणार नाहीं.

अशी जर आजच्या कवींची तक्रार असेल तर त्या तक्रारींत कितपत तथ्य आहे व तथ्य असल्यास ती तक्रार दूर होणें कितपत व केव्हां शक्य आहे हें पाहिलें पाहिजे. ह्या बाबतींत विचार करूं लागतांच जी गोष्ट, प्रथमदर्शनींच, केवळ वाचक ह्या दृष्टीनेंहि आपल्या ध्यानांत आल्यावांचून राहत नाहीं ती अशी कीं, तुम्हा आम्हा वाचकांचाहि अनुभव थोडाफार असाच आहे;

खरोखर आज तुम्हा आम्हा वाचकांनाहि ह्या जुन्या कमल, चंद्रादि उपमानांचा कंटाळा आला आहे; त्या उपमानांवरचा आपला विश्वासच जणूं उडूं लागला आहे; काव्यांत वापरलेल्या उपमानांच्या अवलोकनानें व आकलनानें उपमेयाविषयीं जी एक वेगळीच जाणीव आपल्या मनांत उत्पन्न व्हावयला हवी, जो एक नवा प्रत्यय वा अनुभव आपणांस यायला हवा तो हीं जुनीं उपमानें आपणांस आणून देऊं शकत नाहींत. वापरून वापरून गुळगुळीत झालेल्या पैशांसारखीं तीं साफ झिजून गेलीं आहेत व म्हणूनच त्यांचें आज काव्यप्रांतांतील मूल्य खूपच उतरलें आहे. तीं ज्या काळचीं नाणीं होतीं तो काळ आतां राहिलेला नाहीं; आतां काळ बदललेला आहे; जे विचार, ज्या भावना त्या काळीं प्रभावी होत्या, तेच विचार व त्याच भावना आजच्या काळांत प्रभावी नाहींत. त्या काळांत जीवनाकडे मानव ज्या दृष्टीनें पहात होता त्याच दृष्टीनें तो आज जीवनाकडे पाहूं शकत नाहीं; कारण? कारण जीवनच बदललें आहे. तें अधिकाधिक गुंतागुंतीचें, अधिकाधिक विशाल बनत चाललें आहे. ज्या काळांत हीं जुनीं उपमानें व प्रतीकें काव्यांतून उत्क्रान्त होत गेलीं, त्या काळांतील प्रभावी असलेल्या जीवनविषयक अनेक कूटप्रश्नांचा आज उलगडा झालेला असला, तरी ह्या उलगड्यांतूनच आज हजारों, लाखों नवे कूट प्रश्न निर्माण होत आहेत. ह्या दरम्यानच्या कालांत मानव हा अधिक सुखी झाला आहे कीं अधिक दुःखी झाला आहे, हा प्रश्न सोडविणें कठीण असलें तरी एवढें खरें कीं, तो आज आपलें शक्तिसर्वस्व हे नवे प्रश्न सोडविण्यांत खर्च करीत आहे. आज समाजव्यवस्था बदलल्या आहेत, शासनपद्धती बदलताहेत, विज्ञानाच्या क्षेत्रांत केलेल्या विलक्षण प्रगतीनें मानवानें कांहीं बाबतींत जग आपल्या मुठींत आणलें आहे, तर भौतिक सुखांचें साम्राज्य पृथ्वीवर प्रस्थापूं पाहण्याच्या गडबडींत तो स्वतःच ह्या यंत्रयुगांत यंत्राचा गुलाम बनला आहे. असें सर्वतोपरि बदललेलें जीवन जो मानव आज जगतो आहे तो कोणत्याहि देशांतील असला तरी त्याच्या बाबतींत ह्या नवजीवनानें घडवून आणलेला अन्तर्बाह्य बदल स्पष्टपणें दिसून येत आहे.

काव्याची परिभाषा योजून हेंच सांगायचें झालें तर असेंच म्हणावें लागेल कीं, आतां उपमेयच बदललें आहे ज्याच्याविषयीं लिहावयाचें तें बदललें आहे,

तेव्हां त्याला साजेशीं उपमानें नकोत का वापरायला ? उपमेयच बदललें कीं उपमान हें बदलणारच. आजचे आपले सहानुभूतीचे विषय वेगळे आहेत, कुतूहलाचे विषय वेगळे आहेत, ज्या प्रश्नांनीं आपलीं डोकीं आज भंडावून सोडलीं आहेत ते प्रश्नहि वेगळेच आहेत-आपली आजची सौंदर्यदृष्टीहि अधिक विशाल बनूं पाहते आहे. नवनव्या सामाजिक जाणिवा आज आपल्या मनांत उत्पन्न होत आहेत; अगदीं प्रेम, मरण ह्यांसारख्या शाश्वत कुतूहलाच्या विषयांकडे आज आपण ज्या दृष्टिकोनांतून पहात आहोंत तो दृष्टीकोन जितका पुरातन तितकाच नवीनहि आहे : ह्या गोष्टींसंबंधीं विचार करतांना जो प्रत्यय आपणांस येत आहे त्यांत चिरंतन स्वरूपाचा असा कांहीं भाग असला तर त्याबरोबरच आजचा असा कांहीं भाग आहे. जीवनांतील प्रत्येक गोष्टीसंबंधीं आज आपला हाच अनुभव आहे. त्यांजकडे बघत असतां आपल्या मनांत तत्संबंधींचीं परंपरागत मूल्यें, परंपरागत भाव तर उत्पन्न होतच आहेत; परंतु त्याशिवाय त्याबरोबरच तत्संबंधींचीं आजचीं मूल्यें, आजचे भाव उत्पन्न होत आहेत. बरें, कांहीं वेळां हीं नवीं मूल्यें, हें नवे विचार व नवे भाव एवढे प्रभावी आहेतसे आपणांस वाटतें कीं, त्यांच्या धक्क्यानें हीं जुनीं मूल्यें, हीं आजपर्यंत जिवापलीकडे जपून ठेवलेलीं, चिरंतन म्हणून समजलीं गेलेलीं मूल्यें, गडगडतात कीं काय अशीहि भीती आपणांस वाटते आहे. आपण भ्रमितचित्त झालेले आहोंत. नव्या—जुन्याच्या ह्या झगड्यांत नव्याचें सामर्थ्य एवढें प्रचंड आहे व जुन्या शाश्वत म्हणून मानलेल्या मूल्यां-बद्दलचा आपल्या ठिकाणचा आदर व श्रद्धा हीं एवढी थोर आहेत कीं, तुफान दर्यांत सांपडलेल्या नौकेसारखी आपल्या बुद्धीची स्थिति झालेली आहे. जीवनावरचा आपला विश्वास उडूं लागलेला आहे कीं दृढतर होऊं लागलेला आहे हें सांगणें कठीण आहे; परंतु विश्वांत चाललेल्या प्रचंड घडामोडींनीं जो एक विलक्षण हादरा आपणांस बसलेला आहे त्याच्या कंपनानें आज अनंत वर्षें आपल्या भोंवतीं आपणच निर्माण केलेल्या मूर्ति, मंदिरें, इमारती उन्मळून पडतात कीं काय अशी शंका मनांत येऊन गेल्याशिवाय राहत नाहीं. या भ्रमित दृष्टीनेंच आजचे कवि जीवनाकडे पाहात आहेत, त्यांतील कांहींच्या दृष्टीला नवे आकार दिसत असतील, कांहींच्या दृष्टीला सर्वत्र

उडालेला गोंधळ दिसत असेल, कांहींना त्यांतही एकप्रकारचें सौंदर्य, सत्य दिसत असेल, कांहींना त्यांतून कोणते रूप निर्माण व्हावें ह्यासंबंधी नवविचार स्फुरत असतील, कांहीं त्वेषानें व एकप्रकारच्या हतबलतेनें ह्या जीवनदृश्याकडे बघत असतील, तर कांहीं प्रेमानें व आशेनें तें निरखीत असतील; परंतु एवढें खरें कीं आजचे कवि हे जितके जुने त्यापेक्षांही अधिक नवे आहेत; त्याचें कारण ते केवळ आजच्या काळांत जिवंत आहेत हें नव्हे, तर आजचा काळच सर्वतोपरी नवा असा आहे; काव्याचें उपमेयच बदललेलें आहे असें जें वर सूचित केलें तें ह्या अर्थानें.

हें मुद्दाम कवींसंबंधानेंच म्हणण्याचें प्रयोजन असें कीं, कवि हे इतर ललितलेखकांपेक्षां वेगळे असतात. ते इतर ललितलेखकांपेक्षां अधिक भावना-प्रधान असतात असेंच केवळ नव्हे, तर त्यांची भावाभिव्यक्तीची भाषा व पद्धतीहि वेगळी असते. ते आपले भाव इतर ललितलेखकांप्रमाणें शब्दांच्याच द्वारां व्यक्त करतात हें खरें असलें तरी त्यांनीं ह्या शब्दांचे नेहमींचे अर्थ बदलून त्यांना स्वतःचे असे वेगळे अर्थ प्राप्त करून दिलेले असतात. चकोर, चक्रवाक् किंवा चातक हे शब्द काव्यांत येतांच त्यांना कोणता अर्थ प्राप्त झालेला असतो, त्यांतून कोणत्या कल्पना सूचित होतात, कोणते भाव व्यक्त होतात याची आपणांस कल्पना आहे. असे विशिष्ट अर्थसूचक, भावसूचक, कल्पनासूचक हजारों शब्द कवींनीं आपल्या काव्यसृष्टींत निर्माण करून ठेवले आहेत. त्यांच्याशिवाय कवींचें भागणेंच शक्य नाहीं. कारण अन्तःकरणांतील मूळ भावाशीं ज्या कल्पनाचित्रांचें भावसाधर्म्य असतें अशींच कल्पनाचित्रें (Images) कवीच्या डोळ्यासमोर काव्यनिर्मितीच्या वेळीं खेळत असतात; व ह्या कल्पनाचित्रांनाच शब्दांच्या द्वारां अभिव्यक्ति देऊन कवि आपला मूळ भाव व्यक्त करीत असतो. मूळ भावानें निर्माण केलेलीं हीं जीं कल्पनाचित्रें असतात-ज्यांच्या अवलोकनानें व आकलनानें तसेच भाव वाचकाच्या मनांत निर्माण व्हावेत अशी कवीची इच्छा असते-तीं शब्दांच्या द्वारां योग्य रीतीनें अभिव्यक्त होऊं शकलीं तरच कवीचें कार्य सफल होणार असतें; आजपर्यंत असें शेंकडों कल्पनासंकेत निर्माण करून कवींनीं हें कार्य साधलें आहे.

परंतु आज आपण यंत्रयुगांत आहोंत व त्याचें प्रत्यंतर ज्याप्रमाणें बाह्य-सृष्टींत प्रतिक्षणीं होणाऱ्या प्रचंड घडामोडींतून आपणांस येत आहे त्याच-प्रमाणें त्यामुळें घडून येणाऱ्या अन्तःसृष्टींतील घडामोडींतूनहि येत आहे; आपल्या व आपल्यापेक्षां अधिक संस्कारसुलभ असलेल्या कवीच्या अंतःसृष्टीं-तहि प्रचंड उलथापालथ होत आहे. आज जे भाव त्याचे ठिकाणीं उत्पन्न होत आहेत ते यथातथ्यपणें सूचित केले जातील अशीं कल्पनाचित्रें एकतर त्याचे डोळ्यांपुढें लवकर येऊं शकत नाहींत; व दुसरें असें कीं जीं कांहीं पुसट वा स्पष्ट अशीं चित्रें (images) त्याच्या अन्तःचक्षूसमोर तरळूं लागतात त्यांना व्यक्तता देण्याला त्याला आजचे संकेतसूचक शब्द (symbols) अपुरे वाटत आहेत, सदोष वाटत आहेत, अर्थशून्य वाटत आहेत व क्वचित् अगदींच भिन्नार्थदर्शक असे वाटत आहेत; परंतु त्यांतली मुख्य गोष्ट अशी आहे कीं, खरें म्हणजे हे नवभाव सूचित करणारीं कल्पनाचित्रेंच अद्याप त्याच्या डोळ्यासमोर नीटशीं आकारूं लागलेलीं नाहींत. त्यांच्या बाह्यरेषा अद्याप पुसट आहेत; तीं नक्की काय आहेत ह्याची त्याची त्यालाच अद्याप नीटशी कल्पना आलेली नाहीं. ज्याच्या कक्षा अद्याप योग्य रीतीनें मर्यादित झालेल्या नाहींत, जो विलक्षण गतीनें आपल्या आंसाभोंवतींच परिभ्रमत आहे अशा अंतराळांतून स्वैरपणें घरंगळत जाणाऱ्या एखाद्या खगोलाप्रमाणें हीं कल्पना-चित्रें त्याच्या अन्तःचक्षूंसमोर नाचत आहेत. त्यांना कसें नामांकित करावें हेंच त्याला सुचत नाहीं. कारण त्यांचें आतांपावेतोंच्या कल्पनाचित्रांशीं फारसें साधर्म्यच नाहीं; आजपर्यंत उपयोजिलेले संकेत ह्यांची अभिव्यक्ति करण्यास अपुरे पडत आहेत व असमर्थ ठरत आहेत. आज मराठीमध्यें काव्याला ओहोटी लागली असल्याची मधूनच ओरड ऐकूं येते आहे; मुक्तछंदी काव्य वाचकांच्या आदराचा व प्रेमाचा विषय अद्याप झालेलें नसलें तरी तें कवींच्या आदराचा, कुतूहलाचा व कांहीं वेळां आग्रहाचाहि विषय बनत आहे; 'ही कसली कविता ? हें बुवा आम्हांला कळत नाहीं. याचा अर्थ सांगा–,' अशी तक्रार, हीं आजचीं कांहीं काव्यें वाचून वाचक करतांना आढळत आहेत. ह्या सर्वांच्या मागें हीं नवीं दृश्यें शब्दांतून आकारण्याचीच सारखी धडपड दिसत आहे. पूर्वीचे संकेत, पूर्वीचे कुतूहलविषय आज

कमीकमी होत आहेत. अमुक कवि हा तेजोपासक आहे, त्याच्या काव्यांतून तेजाची, अग्नीची जणूं धगच आपल्याला लागते आहे अशा अर्थाचे सूर टीकाकार काढीत आहेत. आजच्या पाश्चात्य काव्यप्रांताकडे नजर टाकली कीं ही गोष्ट विशेषच जाणवल्यावांचून राहात नाहीं. आजची विसाव्या शतकांतील पाश्चात्य कविता ही सर्वसामान्य वाचकाच्या दृष्टीनें दुर्बोध बनत चालली आहे; ती ज्यांचेकडून लिहिली जाते त्यांची त्यांना तरी ती कांहीं काळानंतर कळूं शकते कीं नाहीं, याबद्दलहि संशय कांहींनीं व्यक्त केला आहे. एवढें खरें कीं तिचें आवाहन कांहीं विशिष्ट प्रकृतीच्याच वाचकांना आहे. ही सर्वसामान्य वाचकांच्या दृष्टीनें जी दुर्बोधता ह्या कवितेंत दिसून येते ती, तिच्या ठिकाणीं कशामुळें आलेली आहे याचा शोध केला तर असेंच आढळतें कीं, जे संकेत, जीं कल्पनाचित्रें, जीं बोधचिन्हें (symbols) ह्या कवितांतून वापरलीं जात आहेत तींच तुम्हां आम्हां वाचकांना अपरिचित अशीं आहेत; ते संकेत कशाचे सूचक आहेत हेंच आम्हांला अद्याप नीटसें कळूं शकत नाहीं; म्हणजे कवीची काव्यसृष्टि ही कवीचीच आहे, ती अद्याप वाचकाच्या परिचयाची झालेली नाहीं; ढासळलेल्या अन्तःसृष्टींतून नवी सृष्टि निर्माण होऊं पाहत आहे, परंतु ती इतकी नवी आहे कीं तिचा परिचय करून घेऊं इच्छिणाऱ्या वाचकांना ती अपरिचयामुळें केवळ गोंधळांत पाडते आहे.

मराठी काव्यप्रांतांत अशी परिस्थिति दिसत नसली तरी ह्या परिस्थितीचीं पूर्वचिन्हें तेथेंहि दिसूं लागलीं आहेत. जुन्या पद्धति, जुने काव्यसंकेत, जुनीं उपमानें, जुनीं प्रतीकें आजची आमची मनःस्थिति नीटशी व्यक्त करूं शकत नाहींत, ह्यासंबंधींची जाणीव मराठी कवींमध्यें दिसून येऊं लागली आहे; व ह्यांतून बाहेर पडण्यासाठीं त्यांचीहि धडपड चालू आहे; परंतु ही धडपड सहज लक्षांत येण्याइतकी प्रचंड नाहीं. मराठींतील पुष्कळशा चांगल्या कवींच्या बाबत अलीकडे एक गोष्ट दिसून येऊं लागली आहे; ती अशी कीं त्यांच्या काव्यनिर्मितीला जितक्या जोमानें व उत्साहानें सुरवात होते तितक्याच जोमानें वा उत्साहानें पुढें तिची वाढ व तिचा विस्तार झालेला दिसून येत नाहीं; त्यांच्या प्रतिभेचा विलास त्यांच्या पहिल्यावहिल्या काव्यांत ज्या प्रमाणांत दिसून येतो

त्या प्रमाणांत कालपरत्वें परिणत झालेल्या त्यांच्या प्रतिभेचा विलास दिसत नाहीं. ह्यांतील काणेकरांसारखे कांहीं कवि विशिष्ट कालानंतर काव्यलेखनच करीनासे होतात. जणूं त्यांची सुरवातीलाच एकाएकीं फुलून आलेली प्रतिभा एकाएकीं खुरटून गेलेली असते; परंतु ती खुरटून जाते असें मला वाटत नाहीं; ती गोंधळून गेलेली असते; ती जसजशी परिणत होते, तसतसें 'कृष्ण-सख्यांच्या रडगाण्यांचें' वैयर्थ्य तिला अधिकाधिक पटूं लागलेलें असतें व जें कांहीं नवें दिसतें आहे, मधूनच जोरानें जाणवतें आहे, त्याला व्यक्तता देण्याची इच्छा असूनही तें साधत नाहीं, म्हणून ती हतबुद्ध झालेली असते, असेंच म्हणणें अधिक रास्त ठरेल असें वाटतें. परंतु असल्या हतबुद्ध प्रतिभेला अकारण वेठीला न धरण्याचा शहाणपणा करणारे थोडे, तिला सतत वेठीला धरून तिच्याकडून तींच तीं गाणीं खरडून घेण्यांतच दंग झालेले पुष्कळ दिसतात. त्यांच्या पहिल्या काव्यसंग्रहांनीं ज्या अपेक्षा निर्माण केलेल्या असतात त्या नाहींशा कशा होतील ह्याचीच जणूं त्यांना विवंचना लागलेली असते; एका विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे त्यांची प्रतिभा जणूं जाऊंच शकत नाहीं; त्याच त्या कल्पनांचीं भेंडोळीं त्यांच्या काव्यांतून उलगडलेलीं दिसून येतात. एकामागून एक काव्यसंग्रह प्रसिद्ध होत असतात, परंतु कवि व त्याचें काव्य हें त्याच्या पहिल्यावहिल्या काव्यांच्या पलीकडे फारसें गेलेलें नसतें. पुढें पुढें कवि नाहींसा झालेला असतो व पद्यकार उरलेला असतो. अगदीं कुसुमाग्रजांसारख्या प्रतिभावान् कवींच्या काव्याबाबत ही स्थिति थोडीफार दिसून येते व चोखंदळ रसिक हें असें कां व्हावें ह्याबद्दल सभय चर्चा करतांना दिसतात; तर इतर अनेक कवींबाबत असेंच दिसून येत असेल तर त्यांत काय नवल ?

ही अशी परिस्थिति काव्यप्रांतांत दिसून येण्याचें एक कारण वर जी विचारसरणी मांडली तिच्यांत आढळेल असें वाटतें. जे ह्या बदललेल्या अन्तःसृष्टीशीं प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करीत आहेत ते एकतर काव्यलेखन करीनासे झाले आहेत किंवा कवि अनिलांसारखे कांहीं ह्या अंतःसृष्टीला व्यक्तता देण्याचे नाना प्रयत्न करीत आहेत. बाकीचे कवि पुढचे दिसत असूनहि केवळ पुढें जातां येत नाहीं म्हणून आतांपर्यंत तुडविलेल्या मागच्याच प्रांतांत घोटाळत आहेत. आज मुक्तछंदी कवींकडे मराठी वाचकवर्ग अपेक्षेनें पाहत

आहे व आज जरी त्याला ह्या काव्यप्रांतांत कांहीं अति रुक्ष, तर कांहीं अति खडकाळ असा भाग दिसत आहे, तरी तो कालमानानें खऱ्याखुऱ्या जीवन-रसाच्या सेवनानें सस्यश्यामल दिसूं लागेल असा भरंवसा आहे.

परंतु शेवटीं प्रश्न उत्पन्न होतो तो असा कीं, हें कधीं होणार ? जें जाणवतें आहे, मधूनच दिसत आहे, भावत आहे, असें जें कांहींतरी आहे तें व्यक्त केव्हां होणार ? शिवाय तें सर्वसामान्य वाचकांनाहि कळूं शकेल अशा शब्दांत व्यक्त होणार कीं वेगळ्या शब्दांत ? तें व्यक्त करण्यासाठीं कांहीं नवशब्द-चिन्हांची घडण करावी लागणार काय ? कांहीं नवीं प्रतीकें निर्माण झाल्या-खेरीज हें अभिव्यक्तीचें कार्य सफळ होणें शक्य आहे काय ? बरें, हीं नवीं प्रतीकें निर्माण झालीं तरी तीं बहुजनवाचकांच्या दृष्टीनें अनाकलनीयच ठरणार नाहींत काय ? व मग त्यांना तें काव्य दुर्बोधच वाटणार नाहीं काय ? ह्या सर्व प्रश्नांचा विचार करतां व आज पाश्चिमात्य कवींचे काव्यप्रांतांत जे प्रयत्न चालू आहेत त्यांचें स्वरूप लक्षांत घेतां, असेंच वाटतें कीं आपल्याहि काव्याचा प्रांत हा येथून पुढें कांहीं काल तरी थोडाफार दुर्बोधच होत जाईल; जसजसे आजच्या व उद्यांच्या नवीन कवींकडून आपल्या आजच्या व उद्यांच्या मनःस्थितीचें यथातथ्यपणें चित्र रेखाटण्याचे प्रामाणिकपणें प्रयत्न होतील तसतसा आपला काव्यप्रांत हाहि नव्या प्रतीकांनीं, नव्या उपमानांनीं, नव्या संकेतांनीं, नव्या पद्धतींनीं—एवढेंच नव्हे तर कांहीं वेळां आतांपर्यंत काव्याच्या प्रांतांत ज्यांना मज्जाव होता अशा शब्दांनीं व आपल्या स्वतंत्र प्रतिभेनें कवींनीं निर्मिलेल्या सर्वथैव नव्या अशा शब्दांनीं भरून जाईल असेंच वाटतें. ही सर्व धडपड जीवनाविषयीं ज्या नव्या जाणिवा उत्पन्न होत आहेत त्यांना व्यक्तता देण्यासाठीं केलेली असेल; कालचे व आजचे बरेचसे कवि ह्या धडपडींत भाग घ्यावयाला कचरलेले असले व कचरत असले तरी उद्यांचे कवि त्यांत अहमहमिकेनें भाग घेतल्यावांचून राहणार नाहींत; ह्या त्यांच्या प्रचंड उद्योगामुळें काव्याच्या प्रांतांत विलक्षण क्रांति झालेली दिसून येईल; एक नवीन काव्यसृष्टि उदयाला येईल व हिच्याशीं परिचय करून घेण्याचें कार्य वाचकांना करावें लागेल. हीं जीं नवीं प्रतीकें कवि आपल्या काव्यांत वापरतील तीं अत्यंत पुसटपणें कां होईना, परंतु त्या वाचकांना जाणवून

गेलेलींच असतील व म्हणून कांहीं काळ जरी त्यांना हें नवकाव्य वाचून गोंधळल्यासारखें झालें तरी कालान्तरानें एकमेकांची भाषा एकमेकांना कळूं लागेल. एकमेकांचे भाव एकमेकांना परिचित वाटूं लागतील; परस्परांची अंतरींची भाषा परस्परांना सुगम होईल. ह्या नव्या कवींचें कार्य अवघड आहे याबद्दल संशय नाहीं; त्यांना हीं नवीं प्रतीकें, नवीं बोधचिन्हें, नवे संकेत, एकतर निर्माण करावयाचे आहेत; त्यांच्या द्वारां आपले नवविचार, आपल्या नव्या जाणिवा वाचकांसमोर व्यक्त करावयाच्या आहेत व हें कार्य ते कवि करीत असतांच ह्या नववाचकवर्गालाहि स्वतःला ह्या सर्व गोष्टींचा परिचय करून घ्यावयाचा आहे. हें दिसण्याला त्रिविध असें भासणारें कार्य वस्तुतः एकरूपात्मकच आहे; व तें एकाच वेळीं जेव्हां समाजांतून सुरू होईल त्याच वेळीं आजचें असें नवें काव्य उदयाला येईल.

ललित-वाङ्मयाची आत्मपरता

ललित-वाङ्मयासंबंधीं जाणते वाचक बोलूं लागले कीं ते ललित-वाङ्मयाची आत्मपरता गृहीतच धरून चालतात, ललितेतर वाङ्मयापासून ललित-वाङ्मय वेगळें करतांनाहि ते कशावर जोर देत असतील तर तो ललित-वाङ्मयाच्या आत्मपरतेवरच. कथा, कादंबरी, काव्य, नाटक इत्यादि जे ललित-वाङ्मयाचे प्रकार, त्या सर्वांचें डोळ्यांत भरण्याजोगें वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांमधील आत्मपरता होय असेंच सांगण्यांत येतें व ह्याच आत्मपरतेचा अभाव प्रबंधादि ललितेतर वाङ्मयांत दाखविण्यांत येतो. असल्या वाङ्मयांत लेखकाची वृत्ति तटस्थाची अतएव अनात्मपर असते असेंच विशेषत्वानें सांगण्यांत येतें.

असें असतांना आत्मपरता ही ललित-वाङ्मयास विघातक ठरते काय असा प्रश्न जो मधूनच कांहीं जाणत्यांच्या डोळ्यांसमोर उभा राहतो त्याचें कारण कांय? त्याचें एकच कारण संभवतें, व तें म्हणजे असें कीं ज्या वेळीं वाङ्मयाची-म्हणजे ललित-वाङ्मयाची—निपज, व्हावयास पाहिजे तशी होत नाही, त्याच्या अन्तःप्रवाहांत जेव्हां त्याच त्याच दृश्यांचीं, त्याच त्याच भावनांचीं, त्याच त्याच विचारांचीं व जवळ जवळ त्याच त्याच आकारांचीं व रूपांचीं दुष्टवर्तुळें-भोंवरेच म्हणा ना—निर्माण होतात, त्या त्या वेळीं ललित-वाङ्मयाची जी मूळ प्रकृति, त्याचा जो प्रकृतिगुण, त्याच्या ठिकाणची जी आत्मपरता, तिच्यांतच कांहींतरी बिघाड झाल्यानें तर हा दोष निर्माण झाला नाहींना अशी वाजवी शंका रसिकमनांना चाटून जाते; व मग त्यांतील कांहीं आपल्या मनाला प्रश्न विचारतात कीं ही आत्मपरता तर आपल्या ललित-वाङ्मयास विघातक ठरत नाहीं ना?

अलीकडे मराठींतील ललित-वाङ्मयाकडे पाहतांना चोखंदळ रसिकांच्या दृष्टींत हे आवर्त, हा तोच-तोपणा विशेषत्वानें येऊं लागला आहे. व म्हणून त्यांपैकीं कांहींजण त्याच्या उत्पत्तीची कारणमीमांसा करण्याची खटपटहि करीत आहेत. हल्लींच्या मराठी ललित-साहित्याला येत चाललेलें हें कंटाळवाणें एकरूपत्व त्याच्या ठिकाणच्या आत्मपरतेनें कितपत निर्माण झालें आहे हाहि प्रश्न कांहींच्या डोक्यांत घोळूं लागला आहे; व त्यामुळेंच मराठी वाङ्मयाच्या आजच्या प्रकृतीचें निदान करतांना सांपडलेल्या किंवा सुचलेल्या ह्या रोगबीजाची शास्त्रीय चिकित्सा ललित-वाङ्मयाच्या प्रकृतीच्या दृष्टीनें करणें मोठें अगत्याचें होऊन बसलें आहे.

ह्या प्रश्नाचें समाधानकारक उत्तर देण्यापूर्वी ललित-वाङ्मयांत अवतरणाऱ्या ह्या आत्मपरतेचें निश्चित स्वरूप काय आहे हें ठरविणें जरूर आहे; म्हणजे असें कीं काव्य, कथा, कादंबरी व नाटक इत्यादि ललित-वाङ्मयाच्या वेगवेगळ्या शाखांतून जी आत्मपरता आढळते, तिचें प्रमाण व स्वरूप ह्या सर्वच शाखांतून एकच असतें काय ? कीं तें ह्या वेगवेगळ्या शाखांत वेगवेगळें असतें ? बरें, आत्मपरता म्हणजे तरी नक्की काय ? व तिचें अमुक एका ललित-वाङ्मयाच्या शाखेला परिपोषक असें प्रमाण म्हणजे तरी काय ? इत्यादि प्रश्नांचीं उत्तरें प्रथम शोधलीं पाहिजेत.

आपण अमुक एक कविता ही आत्मपर आहे असें जेव्हां म्हणतों, तेव्हां आपणांस काय म्हणावयाचें असतें तें पाहूं. (उदाहरणार्थ, आपण बालकवींची 'भिंत खचली कलथून खांब गेला' हीच कविता घेऊं. ही कविता आत्मपर आहे असें जेव्हां आपण म्हणतों, त्या वेळीं आपणांस असें म्हणायचें असतें कीं दुपारच्या वेळीं दिसणाऱ्या एका दृश्याचें ह्यांत केलेलें वर्णन हें तटस्थ-वृत्तीनें एकाद्या त्रयस्थानें केलेल्या वर्णनासारखें नाहीं, तर एका कलात्म व संवेदनाक्षम मनावर ह्या दृश्यानें उमटलेल्या बिंबाचें तें कांहींसें प्रतिबिंबच आहे. एवढ्यापुरतें तें वर्णन, त्यांत अवतरलेलीं कल्पनाचित्रें, व त्यांतून उमटून पडणारी कवीची मनस्थिति ह्या सर्व गोष्टी आत्मपर आहेत-ती कविता आत्मपर आहे-व म्हणूनच आपण तिला 'भावगीत' असें म्हणतों.) अशी जर ती नसती तर तिला आपण 'पद्य' हें नांव दिलें असतें व तिला

ती लक्षित नाहीं असेंहि म्हटलें असतें. तेव्हां अमुक एका काव्यांत आत्मपरता आहे असें जेव्हां आपण म्हणतों त्या वेळीं आपल्या डोक्यांत कोणते विचार असतात ह्याची वरील संक्षिप्त विवेचनावरून थोडीफार कल्पना यावयास हरकत नाहीं.

परंतु जितक्या ठळकपणें ही आत्मपरता भावात्मक काव्यांत आपणांस प्रतीत होते, तितक्याच ठळकपणें ती ललित-वाङ्मयाच्या इतर शाखांतून व्यक्त होते काय हा प्रश्न आहे. एखाद्या कथेंत वा कादंबरींत प्रतीत होणारी लेखकाची आत्मपरता ही तिच्या स्वरूपाच्या व प्रमाणाच्या बाबतींत भावगीतांत प्रकट होणाऱ्या आत्मपरतेसारखीच असते काय ? कीं भिन्न स्वरूपाची असते ? ह्या प्रश्नाचें उत्तर अर्थातच असें येणार कीं ललित-वाङ्मयाचे जे भिन्न भिन्न प्रकार आहेत, त्या त्या प्रकारांच्या प्रकृत्यनुरूप त्यांत उतरणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें स्वरूप भिन्न असणार; क्वचित् जें प्रमाण एकाला पोषक तें दुसऱ्याला मारकहि ठरणार. ह्याचें उत्तम निदर्शक म्हणजे नाटक. काव्य आणि नाटक ह्यांची ह्या आत्मपरतेच्या दृष्टीनें तुलना करूं लागलों तर एक विशेषत्वानें आत्मपर तर दुसरें विशेषत्वानें अनात्मपर आहे असें आढळून येतें; व मग प्रश्न असा येतो कीं आत्मपरता हेंच जर ललित-वाङ्मयाचें सर्वांच्या डोळ्यांत उमटून दिसणारें वैशिष्ट्य असें मानलें तर नाटकाला काय हीन ललित-वाङ्मय-प्रकार समजायचें ?

तसें आपण समजत नाहीं, एवढेंच नव्हे तर नाटकाला आपण ललित-वाङ्मयप्रकारांच्या पंक्तींत बरेंच वरचें स्थान देतों. ह्यावरून सिद्ध होतें तें हें कीं नाटक हें जरी, काव्य ज्या अर्थानें आत्मपर ठरतें त्या अर्थानें, आत्मपर ठरत नसलें, तरी त्याच्या प्रकृतीला आवश्यक असेंच जर त्यांत अवतरणाऱ्या आत्मपरतेचें रूप व प्रमाण असेल तर तें श्रेष्ठ दर्जाचें ललित—वाङ्मय ठरावयास अडचण नाहीं; इतकेंच नव्हे तर ह्यावरून असेंहि सिद्ध होतें कीं नाटकाच्या प्रकृतीला जेवढी लेखकाची आत्मपरता मानवते त्यापेक्षां अधिक प्रमाणांत वा स्वरूपांत ती जर नाटकांत अवतरूं लागली तर ती त्याच्या प्रकृतींत बिघाड केल्याशिवाय राहणार नाहीं व ह्यानंतर त्याला आलेलें रूप हें विकृत,

रोगट व कळाहीनच असणार व आपण त्याला हीन दर्जाचें ललित-वाङ्मयच म्हणणार.

एवढ्यासाठीं ललित-वाङ्मयाच्या प्रत्येक शाखेला उपकारक व पोषक ठरणाऱ्या आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण ठरविणें अगत्याचें ठरतें. काव्य हें मूलतःच भावात्मक असल्यामुळें तें इतर वाङ्मयप्रकारांपेक्षां अधिक आत्मपर असणार हें उघडच आहे. परंतु येथेंहि असें आढळून येतें कीं आत्मपरतेची आत्यंतिकता, आत्मपरतेंतून निर्माण झालेली स्वार्थपर स्वयंकेंद्रितता ही कांहीं काव्यास बाधक ठरलेली आहे. उदाहरणार्थ, केशवसुतांनीं ज्या आत्मपर काव्याला जन्म दिला त्याच काव्याला पुढें आलेली अवकळा पाहिली कीं कसल्या प्रकारची आत्मपरता ही काव्याला विघातक ठरते ह्याबद्दलचें अनुमान काढतां येण्यासारखें आहे. संकुचित दृष्टीचा परंतु संवेदनाक्षम अन्तःकरणाचा कवि ज्या वेळीं आपल्या आत्मपरतेवर भिस्त ठेवून कवितालेखन करूं लागतो त्या वेळीं दोन गोष्टी संभवतात. एक अशी कीं, तो जर आपल्या आत्मानुभवाशीं वा आत्मप्रत्ययाशीं प्रामाणिक राहिला तर त्या आत्मप्रत्ययाच्या स्वाभाविकच कोतेपणामुळें त्याच्या काव्याच्या ठिकाणींहि एकप्रकारचा यःकश्चितपणा अवतरतो—तें डोळ्यांत भरत नाहीं, त्यांत चमत्कृतीचा अभाव दिसतो व त्यामुळें तें अनाकर्षक ठरतें. ह्या उलट परिस्थितीहि कांहीं वेळां आढळते. आपल्या आत्मप्रत्ययाच्या यःकश्चितपणाची जाणीव होऊन (वा न होऊन) ज्या वेळीं कवि आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं प्रतारणा करतो व खोट्या भावमयतेचें अवसान आणून काव्यनिर्मिति करूं पाहतो, त्या वेळींहि जें निर्माण होतें तें अतिरंजित, रोगट व हीन दर्जाचेंच काव्य असतें. असल्या काव्याच्या विरुद्ध श्री. मर्ढेकर ह्यांनीं केलेली हाकाटी विश्रुत आहे. परंतु ही अशी हाकाटी करून फक्त भागेल अशी स्थिति नाहीं; कारण लेखक हा आपल्या आत्मप्रत्ययाशीं कितीहि प्रामाणिक राहिला तरी जर तो प्रत्ययच तुटपुंजा, चमत्कृतिहीन असेल, तर त्याच्या काव्यांत सौंदर्य व चमत्कृति कोठून निर्माण होणार? तर काव्याला सौंदर्य प्राप्त करून देणाऱ्या आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण हें निश्चित ठरविल्याशिवाय किंवा त्यासंबंधींच्या आपल्या कल्पना नीटशा स्वच्छ करून, सुधारून घेतल्याशिवाय केवळ आत्म-

परता ही काव्याला काव्यत्व प्राप्त करून देते असें म्हणणें थोडेंबहुत धोक्याचें ठरणार नाहीं काय ?

बरें, असें पाहा कीं काव्याचेहि जे विविध प्रकार आहेत—आतां हे विविध प्रकारच कांहीं नवीनांना अमान्य असतील, नाहीं असें नाहीं; त्यांच्या दृष्टीनें काव्याचा प्रकार एकच व तो म्हणजे काव्य, अनिर्बंध काव्य हाच—त्या प्रकारांच्या औचित्यानौचित्याचा विचार ह्या वेळीं बाजूला ठेवला व ते आहेत तसेच घेऊन ह्या आत्मपरतेच्या दृष्टीनें त्यांच्याकडे पाहिलें तर काय आढळून येतें ? ज्या प्रकाराची व जितक्या प्रमाणांत आपण सुनीतांत आत्मपरता अपेक्षितों तितक्या प्रमाणांत व तशा प्रकारची आत्मपरता आपण नाट्यपर काव्यांतून किंवा वर्णनपर काव्यांतून, मोठ्या धीरगंभीर कवनांतून (ode), शोकगीतांतून वा प्रेमगीतांतून अपेक्षितों काय ? नाहीं; ह्या प्रत्येक काव्यप्रकारांत आढळणाऱ्या आत्मपरतेचें रूप त्या त्या प्रकाराच्या प्रकृत्यनुरूप भिन्न असतें असेंच आपणांस आढळून येतें. म्हणूनच आपण पुष्कळ वेळां अशी टीका केलेली ऐकतों कीं, अमुक काव्यांतील भावना ही सुनीतरचनेला साजेशी नाहीं तर मोठ्या धीरगंभीर कवनाला साजेशी आहे, व अमुक एका शोकगीतांतून व्यक्त झालेल्या भावनेला उत्कटता अशी कोठेंच न आल्यामुळें तें कृत्रिम व रसशून्य वाटत आहे.

निरपवादपणें आत्मपर असलेल्या काव्य ह्या ललितसाहित्यप्रकारांत जर त्यांतील आत्मपरतेच्या स्वरूपाबद्दल व प्रमाणाबाबत हा भेद आढळतो, तर कथा, कादंबरी, नाटकादि त्याच्या इतर प्रकारांत तो विशेषत्वानें आढळेल ह्यांत नवल तें कोणतें ?

येथें आपण प्रथम कथा हा वाङ्मयप्रकार घेऊन त्याला परिपोषक आणि उपकारक असें त्यांतील आत्मपरतेचें स्वरूप व प्रमाण काय आहे ह्याची स्थूलमानानें पाहणी करूं. कथा म्हटली कीं लघुकथा आणि कादंबरी हे दोन साहित्यप्रकार आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहतात. लघुकथेच्या स्वरूपाबद्दलचें विवेचन करण्याचें हें स्थल नव्हे; परंतु आत्मपरतेच्या दृष्टीनें लघुकथा ह्या वाङ्मयशाखेकडे पाहूं लागलों कीं स्वाभाविकच आपणांस तिचे स्थूलमानानें जे दोन तीन प्रकार दिसून येतात, त्यांचाच विचार करावा लागतो.

ज्या कथेंत कथानकाला विशेष महत्त्व दिलेलें असतें ती मोपासाँच्या परंपरें-तील कथा व ज्या कथेंत कथानकापेक्षां वातावरणाला अधिक महत्त्व दिलेलें असतें ती चिकॉव्हपरंपरेंतील कथा, असे स्थूलमानानें लघुकथेचे दोन प्रकार मानले, तर ह्या प्रकृतिशः भिन्न असणाऱ्या लघुकथाप्रकारांत अवतरणारी लेखकाची आत्मपरता ही तिच्या स्वरूपाच्या व प्रमाणाच्या बाबतींत सारखीच असणें शक्य नाहीं. प्रसिद्ध कथालेखक एच्. ई. बेट्स् जिला 'graph-paper story' असें म्हणतो व जिच्यांतील मुख्य आकर्षण म्हणजे तिचें खेचक कथानकच असतें, तिच्यांत व्यक्त होणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें प्रमाण अत्यल्प असणार हें उघडच आहे. लेखक हा जितक्या तटस्थतेनें व अलिप्ततेनें कथावस्तूचें चित्रण करील तितक्या प्रमाणांत त्या कथेची परिणामकारकता वाढण्याची शक्यता अधिक असेंच आपणांस आढळून येईल; व म्हणूनच अशा प्रकारच्या कथेंत लेखन हें अकारण भावमय होऊं लागलें कीं तिची परिणामक्षमता कमी झाल्याशिवाय राहत नाहीं. ह्याच्या उलट स्थिति वातावरणात्मक कथेंत आढळत असली, ह्या प्रकारच्या कथेंत लेखकाच्या भावस्थितीला महत्त्व येत असलें, त्यानें प्रामाणिकपणें आपल्या अन्तःकरणांतील त्या वातावरणासंबंधींच्या कल्पना शब्दरूपानें कागदावर उतरविल्या असतां त्या कथेला एक प्रकारचें 'स्वतःचें एकसंध व परिणामी रूप प्राप्त होत असलें, तरीहि एक गोष्ट कबूल करावी लागेलः ती अशी कीं सदर कथेंतहि आत्मपरतेच्या ह्या अभिव्यक्तीला कांहीं मर्यादा असतात व ह्या ओलांडल्या असतां—ह्यांचें यत्किंचितहि उल्लंघन झालें असतां—त्या कथेचें रूप नष्ट होतें; ती विरूप, कळाहीन बनते.' हीच स्थिति व्यक्तिचित्रणात्मक कथांच्या बाबतहि आढळून येते; अशा कथांच्या लेखनाचे वेळींहि लेखकाला आपल्या आत्मपरतेचा कांटा वाजवीपेक्षां अधिक कोणत्याहि बाजूस झुकवितां येत नाहीं: नाहींतर होतें काय कीं रेखाटलेलें व्यक्तिचित्र एक तर अगदीं पुसट तरी होतें नाहींतर भडक तरी होतें.

आत्मकथनपर कथेंत वा कादंबरींत अशीच खबरदारी घ्यावी लागते; आत्मकथन हें आत्मपर असतेंच हें काय सांगायला हवें ? परंतु तें आत्मपर असतें ह्याचाच अर्थ असा कीं तें कलेचीं बंधनें पाळण्याइतकें संयमपूर्ण

आत्मपर असतें; वरेरकरांची अगदीं अलीकडील अशी 'शिपायाची बायको' ही कादंबरी आत्मकथनपर आहे. परंतु त्यांतील आत्मपरता अत्यंत संयमित असल्याकारणानें ह्या कादंबरीला सुरूपता प्राप्त झाली आहे. कादंबरीच्या क्षेत्रांत ह्या आत्मपरतेच्या अभिव्यक्तीबाबत ज्या मर्यादा पाळाव्या लागतात त्या सामान्य लेखकाला फार कष्टदायक असतात. कादंबरींत काय नसतें ! व्यक्तिचित्रें असतात, त्यांच्या जीवनांतील नाट्याचें दर्शन असतें, त्यांतहि पुष्कळ वेळां करुणरसाला प्राधान्य असतें, वातावरण असतें, व ह्यांतून निर्माण होणारें कथानक म्हणजेच कांहींतरी जीवनाकृति (Pattern)असतें. ह्या सर्व गोष्टी साधित असतां लेखकाला नेहमींच भावभरित राहून भागत नाहीं. कारुण्याचें चित्रण करतांना लेखक रडूं लागला तर तें वाचकांस खपत नाहीं. वाचकांच्या डोळ्यांत अश्रू उभे करावयाचे असल्यास लेखकास आपलें रडें आवरावें लागतें. व जिवनाचें वास्तव चित्र रेखाटावें लागतें. नाहीतर सगळीच आसवांची माळ बनते. अद्‌भुताचे चित्रण करतांना लेखक स्वतःच स्तिमित होऊन 'अहाहा!' 'ओहो!' म्हणून ओरडूं लागला तर त्या ठिकाणीं अद्‌भुताऐवजीं हास्यरस निर्माण होतो असें आपण पाहतों तीच गोष्ट इतर रसोत्पत्तीसंबंधींची. तेव्हां कथालेखन—मग तें कोणत्याहि स्वरूपाचें असो—करीत असतांना लेखकाला जी कलात्मक अलिप्तता स्वीकारावी लागते, जी वास्तवदर्शनाबद्दल दक्षता बाळगावी लागते, तिला केवळ आत्मपरता कितपत बाधक ठरत असेल याची नीट कल्पना सहज येऊं शकेल. आत्मपरतेच्या कैफामध्येंच जर लेखक कादंबरीलेखन करूं लागला तर त्याचीं वैयक्तिक सुप्त वा गुप्त सुखदुःखें त्यांत विशेषत्वानें डोकावूं लागतात, त्याचें लिखाण केवळ स्वयंकेंद्रित अतएव अव्याप्त होतें व भोवतालच्या वास्तवाचें वास्तवरूप त्याच्या लक्षांत न येतां केवळ त्यानें अवलोकिलेलें अर्थात् व्यक्तिनिष्ठ असें रूप लक्षांत येतें व तो त्यालाच वास्तवरूप समजतो; आपण पाहात आहोंत व चित्रित आहोंत ती वास्तवाकडे पाहाण्याची एक दृष्टि आहे, तें वास्तवाचें फार तर एक अंग आहे, त्याहि अंगाचें आपणांस जें दिसलें तेंच रूप असेल कीं थोडेंफार वेगळें असेल ह्याबद्दल साशंकता आहे, इत्यादि जाणिवा त्याच्या बाबतींत नष्ट होतात व तो पाकळीला फूल समजूं लागतो. (आत्मपरतेच्या कथांतील स्वरूपाबद्दल व प्रमाणाबद्दल गैरसमज झाल्यानें हा गोंधळ व ही कलाहीनता उद्भवते.)

नाट्यवाङ्मयांत जीवनांतील नाट्याचें कलात्मक दर्शन हाच हेतु असल्या-मुळें त्यामध्यें अलिप्तपणें केलेल्या रेखाटनाला किती महत्त्व आहे ह्याची सहजच कल्पना येण्यासारखी आहे. लेखकाच्या ठिकाणची आत्मपरता—सहानुभूति नव्हे—ही जर कोठें विशेषत्वानें बाधक ठरत असेल तर नाट्य-लेखनामध्यें. ज्या ज्या भूमिका नाटककार रंगवितो, त्या त्या भूमिकांशीं तो त्या त्या वेळीं समरस होत असला तरी त्याची वृत्ति ही अनात्मपर असावी लागते. आत्मपरतेला जो नाटकांत वाव मिळतो तो एवढ्याकरितां कीं ज्या नाट्य-वस्तूचें तो अवलोकन व चित्रण करतो ती त्यानें अवलोकिलेली व चित्रिलेली असते.एवढ्याच अर्थानें ती 'आत्मपर' आहे असें म्हणावयाचें.परंतु तेंच सोडून एखादा नाटककार केवळ इच्छित हेतु साधण्यासाठीं जर पात्रांच्या भावदर्शनांत स्वतःचे असे भडक रंग भरूं लागला तर तीं पात्रें प्रेक्षकांना अवास्तव वाटल्यावांचून राहणार नाहींत व त्यानें निर्माण केलेल्या कृतींत नाट्याच्या ऐवजीं नाटकीपणा अवतरल्याखेरीज राहणार नाहीं. सुखात्मिकांना (Comedies) आत्मपरता अत्यंत वावडी आहे. कारण सुखात्मिकेचें जीवन बुद्धिग्राही विनोदावर अवलंबून असते; तिच्या द्वारां समाजांत नांदणाऱ्या व तोऱ्यानें मिरवणाऱ्या दंभांचा स्फोट करावयाचा असतो; तिच्यांतून निर्माण होणाऱ्या हास्यांत निर्मल निरागस हास्याबरोबरच उपहासाच्या लहरींवर लहरी उसळून येत असतात व म्हणूनच तेथें आत्मपरतेला फारसा वाव नसतो. अलिप्ततेला—क्वचित् प्रसंगीं थोड्याफार निर्दय अलिप्ततेलाच—तेथें वाव असतो; आत्मपरतेच्या स्पर्शानें हास्याला हास्यास्पदता येते. तिला वाव असतो तो दुःखात्मिकेंत. परंतु तेथेंसुद्धां तिच्या अवास्तव रंगसिंचनानें अनेक वेळां रसभंग होतो: दुखात्मिकेंत अवतरणाऱ्या लेखकाच्या आत्मपरतेचें प्रमाण योग्य तें साधलें जाणें अत्यंत कठीण जातें. मागें जें विवेचन करुणरसाच्या चित्रणाबाबत केलें तेंच येथें अधिक उत्कटतेनें लागू पडतें असेंच म्हटलें पाहिजे. ह्याखेरील त्याजवरील इतर अनेक तंत्रात्मक बंधनांमुळें नाटककार हा वाजवीपेक्षां अधिक आत्मपर असून भागत नाहीं. त्याला एखाद्या महत्तम कल्पनेनें पछाडलेलें असणें स्वाभाविक आहे व बर्नार्ड शॉप्रमाणें तो तिचें प्रतिपादन वा दर्शन आपल्या नाट्यवस्तूंतून,

तिच्या कलात्मकतेला बाधक न ठरेल अशा पद्धतीनें करणेंहि शक्य आहे. परंतु ह्या ठिकाणीं प्रश्न जो येतो तो बुध्दीशीं संबद्ध असलेल्या कल्पनाशक्ती-बाबतचा, भावनेशीं संबद्ध असलेल्या आत्मपरतेबाबतचा नव्हे. म्हणूनच प्रमेयात्मक नाटकांत जी आत्मपरता आढळते ती एखाद्या कल्पनेच्या मागें लागून एखाद्या सामाजिक वा राजकीय क्षेत्रांतील प्रमेयाचें चित्रण, शोधन, सोडवणूक करूं पाहणाऱ्या बुद्धिवाद्याची असते व म्हणूनच ती पुष्कळशी, आपण ज्या अर्थानें 'आत्मपर' हा शब्द वापरतों, त्या अर्थानें 'अनात्मपर' असते.

लघुनिबंध हा आत्मपर असतो असेंच आपण मानतों. त्याला इंग्रजींत Personal Essay असें म्हणतात. परंतु ह्याचा अर्थ असा नव्हे कीं लघुनिबंधांत केवळ लेखकानें स्वतःच्या आवडीनिवडींना वाच्यता देण्यानें भागतें. लघुनिबंधाची आत्मपरता ज्या व्यक्तित्वांतून जन्मते तें लेखकाचें व्यक्तित्व जर वैशिष्टयपूर्ण नसेल तर त्या निबंधांत चमत्कृति, आह्लाददायित्व, आकर्षकत्व येत नाहीं. केवळ आत्मपरता हीं लघुनिबंधाला मारक ठरण्याचा पुष्कळदां संभव असतो. लघुनिबंध आत्मपर असतो ह्याचा अर्थ एवढाच कीं लघुनिबंधांतून लेखकानें वैशिष्टयपूर्ण अशा आत्मानुभवाकडे तटस्थाच्या व रसिकाच्या वृत्तीनें पाहिलेलें असतें. आत्मानुभवाकडे तटस्थाच्या वृत्तीनें पाहिल्याशिवाय त्याचें यथार्थदर्शन (Perspective) होऊं शकत नाहीं, त्याचें मूल्यमापन जमत नाहीं, त्यांतील सौंदर्याचें दर्शन घडवितां येत नाहीं. हीच कलात्मक अलिप्तता; व ही कलात्मक अलिप्तता येथेंहि मोठ्या साक्षेपानें उपयोजावी लागते.

आतांपर्यंत जें विवेचन केलें तें ललित-वाङ्मयाच्या विविध प्रकारांत अवतरणाऱ्या आत्मपरतेच्या प्रमाणाबाबतच विशेषत्वानें केलें. आत्मपरतेच्या स्वरूपासंबंधीं निश्चित विचार मांडणें अत्यंत कठीण आहे. परंतु एवढें मात्र खरें कीं उत्तम ललित-वाङ्मयांत बिंबित झालेल्या आत्मपरतेचें स्वरूप हे संकुचित—केवळ वैयक्तिक अनुभवांवर केन्द्रित झालेलें—नसतें, तर त्याच्या कक्षा विश्वस्पर्शी असतात. तें अनुभवचित्रण व्यक्तिगत अनुभवांतून स्फुरलेलें असेल, परंतु ललित-लेखनाच्या द्वारां त्याचा परिस्फोट होत असतां त्याची

'केवल आत्मपरता' जाऊन त्याला विश्वात्मकता प्राप्त होत असते.) असें कां होतें व कोणाबाबत होतें हें सांगणें कठीण तर खरेंच, परंतु एवढें खरें कीं जितक्या प्रमाणांत लेखकाचा जीवनानुभव सखोल व व्यापक असेल तितक्या प्रमाणांत त्याच्या लिखाणांत अवतरणारी त्याची आत्मपरता त्याच्या व्यक्तिजगाच्या मर्यादा ओलांडून विश्वात्मक बनण्याचा अधिक प्रयत्न करणार.) यामुळेंच क्वचित् असेंहि आढळतें कीं केवळ उत्कट आत्मप्रत्ययांतून स्फुरलेल्या एखाद्या बालकवीच्या गीतांत देखील एखाद-दुसऱ्या ओळींत केवढें तरी व्यापक असें विश्वसौंदर्य सूचित केलेलें दिसतें.

परंतु उत्तम ललित-कृतींतील आत्मपरतेच्या स्वरूपाबाबतची ही स्थूल कल्पना सांगणें सोपें असलें तरी प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मितीच्या व्यवहारांत भिन्न साहित्य-प्रकारांत उमटणाऱ्या तिच्या बिंबाचें सम्यक् रूप कसें असतें हें निःसंदिग्धपणें सांगणें कठीण जातें. येथें असेंहि सांगावेंसें वाटतें की आत्मपरता ही केवळ विश्वात्मक वा विश्वस्पर्शी असली कीं तिचें ललितकृतीच्या द्वारां नेहमींच कलापूर्ण दर्शन होईल असें लेखकानें कधींच समजून चालत नाहीं. (आत्मपरतेची विश्वात्मकता ही तिला कलेचें सौंदर्य आपोआप प्राप्त करून देऊं शकत नाहीं. तिच्या अभिव्यक्तीच्या वेळीं सौंदर्यसिद्धीचे निर्बंध तिला पाळावे लागतात) ते वेगवेगळया साहित्यप्रकारांत वेगवेगळया स्वरूपाचे असतात : ते निर्बंध पाळीत असतां तिला सगळीकडे सारखाच वाव मिळेल असा भरंवसा नसतो व त्यामुळें त्या नियमांबाबतचा काटेतोलपणा सांभाळणें साहित्यप्रकृतीच्या दृष्टीनें आवश्यक असल्यामुळें ज्या प्रमाणांत त्या आत्मपरतेची अभिव्यक्ति व्हावी अशी लेखकाची इच्छा असते, त्या प्रमाणांत ती होतेच असेंहि नाही.

परंतु ती तशी व्यक्त न होण्यांतच तिचें व ललित–वाङ्मयाचें कार्य साधणार असतें. तिचा यःकश्चितपणा जसा तिला कलाकृतीचे नियम पाळूनहि सुरूप आणूं शकत नाही, तशीच तिची विश्वात्मकताहि कलेचें, सौंदर्यसिद्धीचे नियम लाथाडून केवळ आपल्या विश्वात्मिकतेच्या बळावर तिला कलासौंदर्य प्राप्त करून देऊं शकत नाहीं. कलेचीं बंधनें–जीं तिनें आपण होऊनच

आपणावर लादून घेतलेलीं असतात-तीं न पाळतां अभिव्यक्त होण्याचा दांडगेपणा तिनें न केलेलाच बरा. (ज्या ललित-साहित्यप्रकाराच्या द्वारां ती अवतरावी असें वाटत असेल त्याच्या प्रकृतीला आवश्यक, पोषक व वाढीस लावणारें असेंच तिचें स्वरूप व प्रमाण असलें पाहिजे. तें जर तसें नसेल तर तिची अभिव्यक्ति साहित्याच्या प्रकृतीस अपायकारक ठरल्याशिवाय राहणार नाहीं.)

ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार

जेकब ईप्स्टीन ह्या विख्यात शिल्पकाराच्या कांहीं शिल्पकृतींवर टीका करतांना एका टीकाकारानें* कलेचे तीन प्रकार मानले आहेत. ते तीन प्रकार असे :

(१) वस्तुदर्शन (Reportage)

(२) वस्तुनिरूपण (Interpretation)

(३) वस्तुनिर्मिति (Creation)

कलेचे अशा रीतीनें तीन प्रकार मानल्यानंतर सदर टीकाकार ह्यांतील प्रत्येक प्रकाराचीं सामान्य लक्षणें सांगतो.

पहिला प्रकार वस्तुदर्शनाचा. शिल्प किंवा चित्र ह्या कलांमध्यें वस्तुदर्शन हें कलाविषयाची यथातथ्य व अचूक अनुकृति उभी केल्यानें साधलें जातें. हें साधायला कलावन्ताच्या ठिकाणीं उत्तम दर्जाची अचूक कारागिरी असावी लागते; ही कारागिरी त्याचे ठिकाणीं असल्यास मग त्याचे अंगीं स्वतंत्र निर्मितीची शक्ति अगदीं अजिबात नसली तरी चालते. वर्तमानपत्राचा एखादा कुशल बातमीदार, पोलीस कोर्टांतील एखाद्या रोमांचकारी खटल्याची हकीकत आपल्या लेखणीच्या कांहीं कुशल फटकाऱ्यांनीं जशी वाचनीय बनवितो, त्याप्रमाणें सदर कलावंत कांहीं थोड्याशा रंगच्छटांनीं आपलें हें वस्तुदर्शन आकर्षक करण्याची तजवीज करतो.

---

* सदर टीकाकाराचें नांव विल्यम मॅक्कॉस असें आहे; व हा टीकालेख 'धी न्यूज क्रॉनिकल' ह्या पत्राच्या ता. २८ ऑक्टोबर १९३७ च्या अंकांत प्रसिद्ध झाला आहे.

शिल्प आणि चित्र ह्यांतील वस्तुदर्शनाला 'लघु-कला' (Small-art) हें नांव द्यायला हरकत नाहीं. ह्या कलाप्रकाराचें जें क्षेत्र असतें, त्यांत ह्याचे उत्तम व कनिष्ट असे दोन्हीहि नमुने आपणास पहावयास सांपडतात.

कलेचा दुसरा प्रकार वस्तुनिरूपण म्हणून जो सांगितला तो यशस्वी रीतीनें साधण्यासाठीं कलावंताच्या ठिकाणीं स्वतःचें असें कांहीं तरी लक्षणीय व्यक्तिमत्व असावें लागतें, कीं जें व्यक्तिमत्व त्याच्या कृतींच्या द्वारा तर व्यक्त होतेंच होतें, परंतु शिवाय त्याच्यामुळें त्या कृतींच्या ठिकाणीं जिवंतपणा, चैतन्य, सखोलता इत्यादि गुण प्रगट होतात.

तो कलाविषयाचें असें चित्रण वा निरूपण करतो कीं त्याकडे पाहतांच, चित्रविषयांतलें आजपर्यंत आपल्या दृष्टीपासून दडून राहिलेलें असें कांहीं तरी नवीन, आज आपल्याला प्रथम दृष्टीला पडलें, ह्याची जाणीव प्रेक्षकाच्या मनाला होते.

कलावन्ताच्या अन्तःकरणप्रवाहांतून उजळून निघालेल्या त्या कलाविषयाला जणूं आज नवीन तजेला आलेला असतो. ह्या क्रियेंत थोडीशी निर्मिति असते–पण ती अगदीं थोडी. कलाविषयाची आपल्या मनावर झालेली जी मजेदार प्रतिक्रिया—अशा प्रकारची प्रतिक्रिया सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या क्वचितच अनुभवास येते—त्या प्रतिक्रियेचें स्वरूप प्रेक्षकांच्या फायद्यासाठींच जणूं तो ह्या कृतीच्या द्वारां प्रकट करीत असतो.

ह्या प्रकारच्या कलेला 'मध्यम-कला' (Middle Art) असें नांव द्यावें. ह्या कलेचींही अगदीं उत्तम किंवा अगदीं हीन अशीं उदाहरणें सांपडूं शकतात. ईप्स्टीननें केलेले जिवंत माणसांचे अर्ध पुतळे हे ह्या प्रकारचीं उत्तम उदाहरणें होत असें हा टीकाकार म्हणतो.

'उच्च किंवा सर्वश्रेष्ठ कलेच्या' (Major Art) स्वरूपासंबंधीं योग्य कल्पना करून घेण्यासाठीं त्याच्या मतें नीत्सेचें पुढील वचन लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. नीत्से म्हणतो, "श्रेष्ठ कलावन्ताचें अन्तःकरण वरवरच्या तात्कालिक महत्वाच्या वाटणाऱ्या गोष्टींनीं कधींच उद्दीपित होत नाहीं; तें उद्दीपित व्हावयाला ह्यापेक्षां वेगळ्या गोष्टींची जरूर असते"*.

* "The artist has the ability *not* to react to immediate stimuli".

ह्या श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेच्या बाबतींत असें घडतें कीं एखादा कलाविषय कलावन्ताच्या अवलोकनांत आल्यास किंवा एखादी विशेष कल्पना त्याला सुचल्यास ती थेट त्याच्या अन्तर्मनांत नवनिर्मितीचीं जीं उगमस्थानें असतात त्यांत खोलवर जाऊन पडते. तेथें तिच्यावर वेगवेगळे संस्कार होतात; ती घडवली जाते, तिला आकार येतो, स्वरूप प्राप्त होतें, जिवंतपणा येतो, प्रमाणबद्ध गोंडसपणा येतो, स्वतःचें असें जीवन तिला लाभतें: व हें सर्व होतें तें त्या कल्पनेवर कलावन्ताच्या प्रत्यक्ष जीवनानुभवांचे संस्कार घडतात म्हणूनच केवळ नव्हे, तर ज्या त्याच्या ठिकाणच्या अंशभागानें हा कलावन्त सृष्टीच्या आदिमानवाशींच काय, परंतु सृष्टीच्या प्रत्यक्ष उत्पत्तीशीं निगडित असतो, त्या त्याच्या ठिकाणच्या अंशभागाच्या, म्हणजेच वाडवडिलांपासून सतत टिकून राहिलेल्या त्याच्या ठिकाणचा मानवतेच्या—ज्या अनंतकालच्या आठवणी असतात, त्या सर्वांचे संस्कार होऊन त्या कल्पनेला, त्या कलाबीजाला त्याचें अंतिम रूप प्राप्त होत असतें.

आणि मनुष्यमात्रांच्या ठिकाणच्या ह्या मूळ उगमस्थानापर्यंत ती जाऊन भिडते म्हणूनच श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेला अनादि म्हणतात.

ह्या कलेची निर्मिति ही बऱ्याच अंशीं प्राण्यांच्या जन्मक्रियेसारखी असते. श्रेष्ठ अशी कलाकृति म्हटली कीं नवनिर्मितीच्या प्रसूतिवेदना ह्या तिच्याबरोबर आल्याच; आणि एवढ्याच कारणासाठीं पुष्कळ वेळां तिच्या ठिकाणीं वर ज्या दोन प्रकारच्या कला सांगितल्या त्यांच्यांतील सुखद व सहजसुलभ खुमासदारपणा आढळत नाहीं.

शिवाय ह्याच कारणासाठीं तिच्या अभिव्यक्तीसाठीं वापरलेली पद्धति ही सर्वसामान्य पसंतीस उतरलेली अशी एखादी रूढ पद्धति असत नाहीं व तिचें रचनातंत्र पुष्कळदां इतकें साधें व अनलंकृत असतें कीं सध्याच्या तकलादी सुधारणायुगांतील वरवरच्या मूल्यांचा जे लोक जशाचा तसा स्वीकार करतात, त्यांना तर तें साधें सरळ तंत्र पाहून भीतीचा, आश्चर्याचा धक्काच बसतो.

वस्तुदर्शन व वस्तुनिरूपण म्हणून वर ज्या दोन कमी दर्जाच्या कला सांगितल्या त्यांच्या बाबतींत एखाद्या शिल्पकाराला आपल्या समोरील फत्तर

ह्या माणसाच्या अंगावरील मांसासारखा दिसण्यासाठीं किंवा तशीच वेळ आली तर तो लोण्यासारखा दिसावा येवढ्यासाठीं खबरदारी घ्यावी लागते, हें सयुक्तिकच आहे. परंतु जेथें वस्तुदर्शन वा वस्तुनिरूपण हा हेतूच नाहीं, जेथें तो शिल्पकार श्रेष्ठ दर्जाच्या कलेला जन्म देत आहे, तेथें त्यानें आपल्या पुढील दगडाला त्याच्या प्रकृतिधर्मानुसारच वागूं देणें इष्ट नव्हे का?

श्रेष्ठ दर्जाची कला निर्माण करण्याचे सर्वच प्रयत्न यशस्वी होतात असें नाहीं: कारण हें कार्य अवघड असतें व त्यामुळें त्यांत अनेकदां अपयशहि येतें.

ह्या अशा प्रकारच्या श्रेष्ठ कलेकडे पाहण्याची स्वतंत्र देशांतील लोकांची दृष्टि चार प्रकारची असूं शकते: कांहींना ही कला कळत नाहीं, परंतु आवडूं शकते; कांहींना ती कळत नाहीं व आवडतहि नाहीं; कांहीं असेहि असतात कीं त्यांना ती कळते परंतु आवडत नाहीं व कांहीं असेहि असतात कीं त्यांना ती कळूं शकते, एवढेंच नव्हे तर आवडतेहि.

सांगायचें तात्पर्य एवढेंच कीं ह्या श्रेष्ठ कलेच्या बाबतींत विनाकारण माथेफिरूपणा करण्यांत अर्थ नाहीं.

ह्या टीकाकारानें कलेचे जे वर सांगितलेले तीन वर्ग कल्पिले आहेत ते मुख्यत्वेंकरून शिल्प व चित्र ह्या दोन कलांविषयीं असले तरी त्यांचा उपयोग ललित-वाङ्मयाच्या महत्वमापनाकडे होणार नाहीं, असें नाहीं मात्र ललित-वाङ्मयांत शब्द हें अभिव्यक्तीचें साधन असल्यामुळें त्याच्या द्वारां केवळ दर्शन कितपत साधेल याची शंका वाटते. वाङ्मयांत 'वस्तुदर्शन' हें कितीहि आत्मनिरपेक्ष रीतीनें करण्याचा प्रयत्न केला तरी त्यांतून तें घडविणाऱ्याचें व्यक्तिमत्व डोकावल्यावांचून राहणार नाहीं; परंतु असें झालें तरी मुख्यत्वेंकरून ज्यांचें स्वरूप वस्तुदर्शनात्मक आहे अशा कांहीं वाङ्मयकृति सांपडतीलहि. निसर्गवर्णनपर काव्यें हीं मुख्यत्वें वस्तुवर्णनपरच असतात; त्यांतील यथातथ्य वस्तुदर्शनानें वाचक कांहीं वेळ प्रफुल्लित होतो. ह्या वस्तुवर्णनाचा (Reportage) सूचक उपयोग कादंबरीकारहि आपल्या कादंबऱ्यांतून चांगल्या पद्धतीनें करून घेऊं शकतात. प्रो. फडके ह्यांच्या कादंबऱ्यांतील 'वस्तुदर्शनें' हीं त्यांतील सौंदर्यस्थळें होत अशी पुष्कळशा वाचकांची समजूत आहे. ज्या स्थळीं वा

गांवीं एखादी घटना घडत असल्याचें कादंबरीकार वर्णीत असतो, त्या स्थळाचें वा गांवाचें हुबेहुब दर्शन आपल्या कृतीच्या द्वारां घडविणें, हें पुष्कळदां तिचें आकर्षण होऊं शकतें. प्रादेशिक कथालेखकांना तर अशा प्रकारच्या वस्तु-दर्शनाकडे फारच लक्ष पुरवावें लागतें. कारण त्यांचें मुख्य भांडवल कथेची पार्श्वभूमि हें असतें व ही पार्श्वभूमि जितकी हुबेहुब वर्णितां येईल तितकी त्यांची कथाहि प्रादेशिक ह्या नांवाला सार्थ ठरत असते. प्रो. फडके ह्यांच्या कादंबऱ्यांतील महाबळेश्वर, लोणावळा किंवा कराची, गोंवा इत्यादि स्थळांचीं वर्णनें त्यांच्या कथांची शोभा वाढवीत नाहींत असें कोणताहि सर्वसाधारण वाचक म्हणणार नाहीं; उलट कांहीं वाचक तर हीं वर्णनें हाच त्यांच्या कथालेखनाचा एकमेव विशेष समजतात.

'शब्दचित्रांत' सूचकता असते; केवळ वस्तुदर्शन नसतें. त्यांत भर मात्र वस्तुदर्शनावरच दिलेला असतो. एकंदर विचार केला असतां ललित-वाङ्मयांतहि केवळ वस्तु-दर्शनाला दुय्यम स्थान दिलें जातें, असेंच दिसून येतें. वस्तुदर्शन वस्तुनिरूपणाला व कांहीं अंशीं वस्तुनिर्मितीला परिपोषक ठरत असल्यामुळें त्याचें ललित-वाङ्मयांत महत्त्व आहे, नाहीं असें नाहीं, मात्र एक गोष्ट लक्षांत ठेवायला हवी, ती ही कीं हें जें त्याला महत्त्व आहे तें, तें उपकारक आहे, उपयोगी आहे म्हणून आहे. त्याला ललित-वाङ्मयांत स्वतंत्र असें मानाचें स्थान मिळणार नाहीं.

वस्तुनिरुपणाला (Interpretation) वस्तुदर्शन हें उपकारक आहे म्हणून सांगितलें, तें एवढ्यासाठीं कीं ललित-वाङ्मयांत जो वस्तुदर्शनाचा उपयोग केला जातो, तो केवळ वस्तुदर्शनासाठीं असा क्वचित्‌च केला जातो; तो मुख्यतः कोणत्या तरी एका व्यक्तीच्या किंवा अनेक व्यक्तींच्या स्वभाव-चित्रावर प्रकाश टाकण्यासाठीं म्हणून केलेला असतो. हें वस्तुदर्शन एखाद्या स्थळाचें असो वा प्रसंगाचें असो, त्याच्या पार्श्वभूमीवर जीं माणसें वावरत असतात त्यांच्या स्वभावनिरूपणाला ह्या वस्तुवर्णनानें मदत होत असते. त्या स्वभावनिरूपणांतील बारीक सारीक खांचाखोंचा त्यानें भरून निघत असतात. वाचकांची दृष्टीही ह्या व्यक्तींच्या हालचालींवरच खिळलेली असते. माणूस हा माणसांत जितका रंगून जाऊं शकतो तितका निर्जीव वस्तुवर्णनांत रमूं

शकत नाहीं हें उघडच आहे; ललित-वाङ्मयांत निरूपणाला (interpretation) महत्त्व आहे असें म्हणण्याचें कारण हेंच. अर्थात् हें निरूपण मुख्यत्वेंकरून स्वभावनिरूपण असतें, हें सांगावयास नकोच : तें कदाचित् मानवी व्यवहाराचें निरूपणहि असूं शकेल; कांहीं विश्वात्मक घटनांचेंहि निरूपण असूं शकेल किंवा आपल्या एखाद्या यःकश्चित् जीवनानुभवाचेंहि तें निरूपण असेल; तें कशाचेंहि निरूपण असलें तरी त्याचा संबंध शेवटीं माणसांशीं येणार, त्यांच्या मनोघटनांशीं येणार, त्यांच्या स्वभावपरिपोषाशीं येणार व ह्या सर्व गोष्टी केवळ वस्तुदर्शनापेक्षां श्रेष्ठ नाहींत असें कोण म्हणेल ? जग जसजसें सुधारत आहे तसतसा मनुष्य हा माणसांमध्यें अधिकाधिक रंगून जाऊं लागला आहे. घटनात्मक कथांपेक्षां स्वभावचित्रणात्मक कथा चोखंदळ वाचकांच्या मनांचें अधिक समाधान करूं लागल्या आहेत, ह्याचें कारण तरी येथेंच सांपडतें.

एकाच प्रसंगाचें निरूपण भिन्न दृष्टींनीं होऊं शकतें. गेलें महायुद्ध झाल्यावर त्यावर युरोपीय लेखकांनीं अनेक कथा लिहिल्या. महायुद्ध ह्या एकाच विषयाचें निरूपण ह्या कथांतून झालेलें आहे. त्यांतील कांहीं कथा अतिशय परिणामकारक ठरल्या. कांहीं तितक्याशा ठरल्या नाहींत. ह्या विषयाची पार्श्वभूमि घेऊन अनेक नाटकेंहि लिहिण्यांत आलीं. आतां हीं जीं वस्तुनिरूपणें झालीं तीं भिन्न भिन्न लेखकांच्या भिन्न भिन्न दृष्टिकोणांतून झालीं. निरूपक असा जो कलावन्त त्याचे ठिकाणीं कांहींतरी लक्षणीय व्यक्तिमत्व लागतें, त्या शिवाय निरूपण अशक्य होतें, असें जें वरील टिकाकार म्हणतो, तें खरेंच आहे. शेरिफ, हेमिंगवे, आल्डिंगटन किंवा रेमार्क ह्या लेखकांचें व्यक्तिमत्वच त्यांच्या महायुद्धावरील ललितकृतींची परिणामकारकता वाढावयास समर्थ ठरलें आहे. ह्यांतील प्रत्येक लेखकाला जीवनाकडे बघण्याचा वैयक्तिक दृष्टिकोण आहे. आणि ह्या विशिष्ट दृष्टिकोणांतून त्यांनीं ह्या जागतिक भीषण आंदोलनाकडे पाहिलेलें असल्यामुळें त्यांत केवळ दर्शनापेक्षां (Reportage) कांहींतरी अधिक – कांहींतरी उन्नतर, सूचक, कांहींतरी अधिक सखोल व व्यापक असें अवतरलें आहे हें निश्चित.

वस्तुनिरूपणानें ललित–लेखनाच्या प्रांतांत बरेंच वरचें स्थान मिळविलें आहे. थोडा विचार केला तर असें आढळून येईल कीं ललित–वाङ्मयाचा

निर्म्यापेक्षां अधिक प्रांत वस्तुनिरूपणानेंच ह्या नाहीं त्या रूपानें व्यापला आहे.

वस्तुनिरूपणांत निर्मितीचा (creation) थोडाबहुत भाग येतो हें उघडच आहे. एका व्यक्तीनें केलेलें तें निरूपण म्हणजे त्या व्यक्तिपुरती व त्या व्यक्तीशीं तिच्या ललित-कृतीच्या द्वारां जे समरस होऊं शकतात, त्यांच्यापुरती ती वस्तुनिर्मितीच असते. उत्तम काव्याचें रसग्रहण करतांना ज्याप्रमाणें खरा रसिक तें काव्य आपल्यापुरतें आपणच परत निर्माण करीत असतो, त्याप्रमाणें ललित-कृतींच्या द्वारां वस्तुनिरुपण करावयास बसलेला कलावन्त ती कलावस्तु आपल्या दृष्टीनें परत घडीत असतो, असेंच म्हणावयास हवें. एवढ्यापुरताच वस्तुनिरुपणाशीं प्रत्यक्ष निर्मितीचा संबंध येतो. हा संबंध अत्यल्प असला तरी कमी महत्त्वाचा आहे असें म्हणतां येणार नाहीं.

अर्थात् शुद्ध निर्मितीला (creation) वेगळीच शक्ति कलावन्ताच्या ठिकाणीं असावी लागते; मानवी व्यवहारांतील अनंत साधर्म्यस्थलें आणि वैधर्म्यस्थलें टिपून घेणारें त्याचें मन — ह्या मनाच्या विचारकक्षा व भावकक्षा अनंतस्पर्शी, विश्वस्पर्शी असतात. त्यांत सौंदर्य, सत्य, प्रमाणबद्धता इत्यादि विचारांच्या वरवरच्या मूल्यांना वाव नसतो. ह्या सर्व विचारवर्तुलांचे ह्या श्रेष्ठ कलावन्ताच्या मनोसागरावरील परीघ अत्यंत व्यापक असतात : त्यांच्या कक्षा सामान्य दृष्टीच्या बऱ्याचशा आटोक्याबाहेरच्या असतात. त्या जशा एका अंगानें सृष्टींतील आदिमानवाला स्पर्श करीत असतात त्याचप्रमाणें दुसऱ्या अंगानें माणसाच्या ठिकाणच्या आणखी अनंत काल टिकून राहणाऱ्या कांहीं मूलभूत गुणांनाही त्या स्पर्श करीत असतात. ह्या अशा प्रकारच्या मनोभूमींत एखाद्या कलाबीजाचें अवतरण झाल्यावर त्यावर जे संस्कार होत असतील त्यांची कल्पना करतां येण्यासारखी आहे. अशुद्ध धातूंत मिसळलेलें सोनें भट्टींत टाकल्यास जसें शुद्ध होऊन बाहेर पडतें; त्यावरील अशुद्धाचें आवरण जसें जळून भस्म होतें, तसेंच श्रेष्ठ कलावन्तांच्या अन्तःकरणांत रुजलेल्या कलाबीजाचें वैयक्तिक संकुचित, हिणकस स्वरूप निघून जाऊन त्याला विश्वात्मक, शाश्वत, अविकारी असें स्वरूप प्राप्त होतें : त्याच्या परिणामक्षमतेची

कशा वाढते : जें थोड्यांकरितां होतें, तें सर्वांकरितां होतें; जें अणुमय असतें तें अनंतस्पर्शी होतें.

कलाबीजावरील ह्या प्रक्रिया पूर्ण होत असतांच तें समर्थ होत असतें. त्याच्या ठिकाणीं अभिव्यक्तीची सहजसिद्ध ओढ उत्पन्न होत असते व शेवटीं त्यावरील ह्या शुद्धीकरणाच्या प्रक्रियांची पराकाष्ठा झाली कीं तें कलाकृतीच्या रूपानें बाहेर पडतें. सदर टीकाकारानें निर्मितीच्या ह्या क्रियेला Biological असें कां म्हटलेलें आहे, तें ह्यावरून कळून येण्यासारखें आहे. अर्थात् ही निर्मिति होत असतां कलावन्त पारंपारिक रचनापद्धतींचा अवलंब करण्याची नेहमीं काळजी घेईल अशी कल्पना करणेंहि मूर्खपणाचें ठरतें. ललित-वाङ्मयांत शब्द हें अभिव्यक्तीचें एकमेव साधन असल्यामुळें ह्या शब्दांच्या, वाक्यांच्या, परिच्छेदांच्या निर्बंधांत तो आपणांस कितपत जखडून घेऊं शकेल हें सांगणें देखील कठीण असतें. जेम्स जॉइसनें निर्मिलेल्या कृतींत हीं बंधनें झुगारलेलीं दिसतात, तीं एवढ्याचसाठीं नव्हेत काय ? व्हर्जिनीया वुल्फच्या कादंबऱ्यांतून अवलंबिलेल्या कथनपद्धतींत एक प्रकारचा अनिर्बंध मनमोकळेपणा आढळतो तो ह्यामुळेंच नाहीं का ? एवढेंच नव्हे तर भगवद्गीतेंतील विश्वरूपदर्शनाच्या कल्पनेंत व त्याच्या वर्णनांत जी अनेक ठिकाणीं अद्भुतता, अगम्यता, विश्वात्मकता आढळते ती ह्याच श्रेष्ठ कलागुणांमुळेंच ना ?

श्रेष्ठ दर्जाच्या कृतीला परंपरेचीं—परंपरेनें निर्माण केलेल्या वरवरच्या सौंदर्य सिद्धांतांचीं, तंत्रांचीं, पद्धतींचीं, काळाचीं वा स्थळाचीं बंधनें लागू पडत नाहींत. ती अनिर्बंध व त्रिकालाबाधित असते. व ती जे नियम वा निर्बंध पाळते, ते तिचे तिनेंच स्वतःवर लादून घेतलेले असतात.

शब्दचित्र : वस्तुदर्शन की वस्तुनिरूपण ?

कुमार रघुवीर ह्यांच्या शब्दचित्रांचा व लघुकथांचा ‘ हृदय ’ ह्या नांवाचा संग्रह प्रसिद्ध होऊन एक तपाइतका काळ लोटला आहे; परंतु ‘ शब्दचित्र ’ ह्या वाङ्मयप्रकाराची स्वतंत्रपणें मराठींत चर्चा झालेली ऐकिवांत नाहीं. पुढील लेखांत ‘ शब्दचित्र ’ ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या मर्यादा निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

‘ शब्दचित्रा ’चा विषय एखादा प्रसंग, एखादें स्थल किंवा एखादी व्यक्ति असाच सर्वसाधारणपणें असतो. शब्दचित्र दोन भिन्न स्वरूपांत ललित–वाङ्मयांत अवतरलेलें दिसून येतें. कथावाङ्मयांत त्यांचा उपयोग करून घेतलेला आढळून येतो. तेथें तें प्रसंगवर्णनें, स्थलवर्णनें, व्यक्तिरूपवर्णनें ह्या स्वरूपांत अवतरतें. तेथील त्याचें कार्य साधनरूप असतें, साध्यरूप नसतें; म्हणजेच त्याला त्या ठिकाणीं स्वतःचें असें स्वतंत्र अस्तित्व नसतें. ज्या कथेंत तें अवतरतें त्या कथेकडून साधल्या जाणाऱ्या अंतिम परिणामाला मदत करणें, एवढेंच त्याचें ह्या ठिकाणीं कार्य असतें. अर्थात् अशा प्रकारच्या साधनरूप ‘ शब्दचित्रा ’ला स्वतंत्र वाङ्मयप्रकाराचा दर्जा प्राप्त होणें अशक्य आहे; व म्हणूनच त्यास कोणीहि स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार समजत नाहीं. प्रस्तुत लेखांत आपणालाहि ह्या साधनरूप शब्दचित्राशीं कर्तव्य नाहीं.

शब्दचित्र हें वाङ्मयांत दुसऱ्या एका स्वरूपांत अवतरतें; हें त्याचें अवतरण साधनरूप नसतें तर साध्यरूप असतें. अशा वेळीं शब्दचित्र हें शब्दचित्रासाठींच लिहिलें जातें; त्याला स्वतःचें असें स्वतंत्र अस्तित्व असतें व वाचकहि त्याचें परिशीलन त्याच दृष्टीनें करतात. स्वतःचा असा स्वतंत्र परिणाम तें साधतें व

म्हणूनच त्याला स्वतंत्र वाङ्मयप्रकाराचा दर्जा प्राप्त होतो. परंतु हा दर्जा प्राप्त झाल्याबरोबर त्याचा तोंडवळा हा तत्समान असलेल्या लघुकथेसारख्या वाङ्मयप्रकारांच्या तोंडवळ्यासारखा क्वचित् भासूं लागतो; व मग प्रश्न येतो तो असा कीं ह्याला एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानावा, कीं ज्या कथावाङ्मयाच्या तोंडवळ्याशीं ह्याचा तोंडवळा क्वचित् जमतो त्याचाच हा प्रकार समजावा ? बरें त्याचा एक प्रकार ह्या दृष्टीनें तरी त्याला स्वतःचें असें स्वरूप उरतेंच ना ? मग त्याच्या ह्या स्वरूपासंबंधीं आपणास कांहीं निश्चित स्वरूपाचीं विधानें करतां येतील काय ?

प्रस्तुत विवेचनांत 'शब्दचित्रा'च्या ह्या दुसऱ्या प्रकाराचीच ह्या दृष्टीनें चर्चा करावयाचें योजिलें आहे.

एका टीकाकारानें कलेचे तीन प्रकार मानले आहेत. त्यांस तो अनुक्रमें (१) वस्तुदर्शन, (२) वस्तुनिरूपण, व (३) वस्तुनिर्मिति अशीं नांवें देतो. ह्या टीकाकाराच्या दृष्टीनें कित्येक कलाकृतींचा जन्म हा केवळ विशिष्ट वस्तूचें दर्शन घडवावें एवढ्याचसाठीं मूलतः झालेला असतो; व म्हणूनच ह्या कृतींना वस्तुदर्शनात्मक म्हणावें असें तो म्हणतो. ह्यानंतर दुसऱ्या कित्येक ललितकृति अशा असतात कीं जेथें केवळ वस्तुदर्शन हा हेतु नसतो, तर वस्तुनिरूपण हा प्राधान्येंकरून हेतु असतो. ह्या कलाप्रकारांत वस्तूइतकेंच, त्या वस्तूकडे पाहणारी जी व्यक्ति तिला महत्व असतें; कारण तें त्या व्यक्तीनें केलेलें सदर वस्तूचें निरूपण असतें. परंतु एवढ्यावरच भागत नाहीं. कांहीं कलाकृति अशा असतात कीं त्या केवळ वस्तुदर्शनात्मक किंवा वस्तुनिरूपणात्मक आहेत असें वाटत नाहीं; त्यांचें स्वरूप ह्या दोन्ही स्वरूपांपेक्षां बरेंचसें मूलतःच भिन्न असतें; त्यांत ह्या दोन्हीही कलाप्रकारांचा अंश असतो, नाहीं असें नाहीं, परंतु त्यांना स्वतःचें असं स्वतंत्र रूप असल्यामुळें त्यांचा अन्तर्भाव वस्तुनिर्मिति ह्या कलेच्या तिसऱ्या प्रकारांत करावा लागतो. सर्व श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाकृति ह्याच प्रकारांत मोडतात; व त्यांच्या अंगोपांगांची चर्चा करणें हें मोठें उद्बोधक वाङ्मयीन कार्य समजलें जातें.

वरील विवेचनांत स्थूलमानानें जीं कलेच्या तीन प्रकारांचीं वैशिष्ट्यें* सांगितलीं आहेत, त्यांचा उपयोग करून 'शब्दचित्र' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत कांहीं निश्चित मतें बनवितां येणें शक्य आहे काय हें पहावयाचें आहे.

हें शोधन करतांना आपण प्रथम 'शब्दचित्र' हा वाङ्मयप्रकार 'वस्तुदर्शनात्मक' ठरतो कीं 'वस्तुनिरूपणात्मक' ठरतो हें पाहूं व मग त्याला स्वतंत्र 'वस्तुनिर्मिती'चा दर्जा केव्हां प्राप्त होतो, ह्या प्रश्नाची चिकित्सा करूं. ह्या प्रश्नाचीं उत्तरें सांपडल्यास त्याचें कथावाङ्मयांतील स्थानहि निश्चित करण्यास आपणास बरेंच सोयीचें जाणार आहे.

प्रसंग, स्थल व व्यक्ति हे तीन सर्वसाधारणपणें शब्दचित्रांचे विषय असतात, असें गृहीत धरल्यावर शब्दचित्र हें सामान्यतः प्रसंगरेखाटन, स्थल-चित्रण व व्यक्तिदर्शन ह्या तिहींपकीं कोणत्यातरी एका स्वरूपांत अवतरलेलें असतें हें उघडच होतें. ह्यापैकीं व्यक्तिदर्शन हा शब्दचित्राचा प्रकार थोडा वेळ बाजूला ठेवून आपण प्रसंगरेखाटन व स्थलचित्रण ह्या दोन प्रकारांचीच वरील निरूपणाच्या आधारें प्रथम चर्चा करूं. प्रसंगरेखाटनांत जरी व्यक्तिचित्रें अवतरत असलीं तरी तेथें मुख्य लक्ष विशिष्ट प्रसंगाच्या रेखाटनाकडेच असल्यामुळें व्यक्तिदर्शनाला तेथें अत्यंत गौण स्थान असतें; म्हणूनच त्याचा उल्लेख व्यक्तिदर्शनाहून वेगळ्या नांवाखालीं करण्यांत आला. आतां प्रसंगरेखा-टन व स्थलदर्शन ह्या दोन्हीहि प्रकारच्या शब्दचित्रांचा हेतु 'वस्तुदर्शन' घडवावें हाच असावा असेंच विचाराअन्तीं वाटतें; व ह्या दृष्टीनें त्यांस 'वस्तुदर्शन' ह्या कलाप्रकारांतच समाविष्ट करावें, असेंहि वाटतें. परंतु हेतु कांहींहि असला तरी त्याचें प्रत्यक्ष अवतरण होत असतां त्यांना कोणतें स्वरूप प्राप्त होतें, ह्याचें शोधन करूं लागल्यास वेगळीच गोष्ट निदर्शनास येते; ती अशी कीं जेव्हां एखादा लेखक हा 'स्थलचित्रण' हें एखाद्या स्थलाचें चित्रण करावें ह्याच हेतूनें करतो, त्यावेळीं त्याच्या मनावर त्या

* ह्याच विषयाची अधिक सविस्तर चर्चा ह्याच संग्रहांतील 'ललित-वाङ्मय व कलेचे तीन प्रकार' ह्या लेखांत केली आहे. जिज्ञासूंनीं ती अवश्य पहावी.

स्थलाच्या रूपवैशिष्ट्याचा परिणाम झालेला असतो, हें उघडच आहे. हाच परिणाम वाचकांवर व्हावा ह्याच हेतूनें तो तें शब्दचित्र रेखाटावयास उद्युक्त होतो, असें जरी म्हणतां न आलें तरी एवढें खरें कीं त्याला जें वस्तुदर्शन साधावयाचें असतें, त्याचा परिणाम कोणत्या प्रकारचा होणार किंवा व्हावा, ह्याबद्दल त्याच्या मनाला तें वस्तुदर्शन घडवीत असतां कल्पना असते. त्याला त्या स्थलाचें जें 'दर्शन' घडलेलें असतें, तें परमार्थानें यथार्थ असो वा नसो; एवढें खरें कीं तें त्याला म्हणजे एका व्यक्तीला घडलेलें दर्शन असतें व म्हणूनच मूल वस्तूच्या दृष्टीनें विचार करतां, ह्या लेखकाच्या हातून घडलेलें तिचें दर्शन हें 'वस्तुदर्शना' पेक्षां अधिक यथार्थत्वानें 'वस्तुनिरूपण' च ठरतें. तें एका व्यक्तीनें घडविलेलें एका वस्तूचें दर्शन असल्यामुळेंच त्याला हें 'वस्तुनिरूपणात्मक' स्वरूप प्राप्त होतें.

जी गोष्ट स्थलवर्णनाचे बाबत दिसून आली तीच गोष्ट प्रसंगरेखाटनाचे बाबतहि आढळून येते. सूक्ष्म दृष्टीनें विचार केल्यास प्रसंगरेखाटनात्मक शब्दचित्रें हीं देखील वस्तुनिरूपणात्मकच ठरतात. प्रसंग व स्थल ह्यांच्या चित्रणाबाबत जर अशी स्थिति तर सजीव व्यक्तीचें दुसऱ्या एका सजीव व्यक्तीकडून घडलेलें जें दर्शन, तें 'वस्तुदर्शन' कसें ठरेल? तें तर सर्वार्थानेंच वस्तुनिरूपण ठरायला हवें.

सकृद्दर्शनीं वस्तुदर्शनात्मक वाटणारें 'शब्दचित्र' हें चिकित्सेच्या अन्तीं वस्तुनिरूपणात्मक ठरतें; तेव्हां साहजिकच असा प्रश्न उद्भवतो कीं अगदीं प्रथम ह्याच्या स्वरूपाबाबतची आपण जी कल्पना केली ती निखालस चुकीची होती काय? शब्दचित्रांत वस्तुदर्शन हें अजिबात नसतें काय? त्याच्या हेतूमध्यें जर वस्तुदर्शनाचा थोडाबहुत भाग असतो, तर ह्या अल्पांशानें कां होईना परंतु हेतु म्हणून येणाऱ्या वस्तुदर्शनानें त्याच्या स्वरूपावर कांहीं दृश्य परिणाम दिसून येतो काय? बरें, दुसरें असें कीं निखालस वस्तुदर्शन ही चीज ललित-वाङ्मयामध्यें सांपडणें शक्य तरी आहे काय? निखालस वस्तुदर्शन हें एखादे वेळीं शिल्प किंवा चित्र ह्या कलांच्या क्षेत्रांत आढळेल. कारण ह्या कलांचीं माध्यमें मानवनिर्मित व भाववाहक शब्द हे नसून रंग व दगड ह्यांच्यासारखे निर्जीव पदार्थ आहेत; परंतु असें असूनहि त्यांच्याकडून

जें घडतें तेंहि यथार्थत्वानें वस्तुदर्शन ठरतें असें नाहीं; कारण त्यांतहि कलावंताच्या व्यक्तिमत्वाचा प्रश्न हा येतोच व त्याच्या स्वरूपाबद्दल जाणत्यांमध्यें वाद माजतोच. तेव्हां जें 'वस्तुदर्शन' चित्र किंवा शिल्प ह्यासारख्या कलांनाहि साधल्यास क्वचितच साधतें तें ललितवाङ्मयांत निर्भेळ स्वरूपांत सांपडणें कधीं तरी शक्य आहे काय !

वरील प्रश्नमालिकेंतून जी गोष्ट बाहेर येते ती ही कीं ललितवाङ्मयांत जरी निर्भेळ स्वरूपाचें वस्तुदर्शन ही चीज सांपडणें अशक्य असलें, तरी ज्या अर्थी आपणास त्यांतील शब्दचित्रासारख्या वाङ्मयकृतींचा मूलतः हेतु वस्तुदर्शन हाच असावा, असें सकृद्दर्शनीं कां होईना परंतु वाटतें, त्या अर्थी ह्या हेतूचा परिणाम त्या वाङ्मयकृतींच्या अंतिम स्वरूपावर बऱ्याच दृश्य स्वरूपांत होत असावा. त्याच्या अंतिम स्वरूपांत अशा कांहीं छटा असाव्यात, अशीं कांहीं वैशिष्टयें असावींत, असे कांहीं रुपगुण असावेत कीं ज्यांच्यामुळें 'वस्तुदर्शन' हा त्याचा हेतु तर नाहींना, अशी शंका सकृद्दर्शनीं तरी मनाला चाटून जावी; ज्याअर्थी अशी शंका मनांत उद्भूत होते, त्याअर्थी यथार्थत्वानें वस्तुनिरूपणात्मक ठरणाऱ्या ह्या शब्दचित्रामध्यें वस्तुदर्शनाचा बराच भाग असतो हें सिद्ध होतें; व मग, स्वाभाविकच मूळ हेतूमुळें आलेला हा जो भाग, मूळ हेतूमुळें बनलेलें हें जें रूप त्याचीं प्रकृतिवैशिष्टयें कोणतीं ह्याचा शोध आपण करूं लागतों.

हा शोध करतांना जी एक गोष्ट आपल्या ध्यानांत येते ती अशी कीं शब्दचित्र रेखाटतांना लेखकानें तें जितक्या प्रमाणांत अलिप्तपणें रेखाटण्याचा प्रयत्न केलेला असेल, तितक्या प्रमाणांत त्याची परिणामकारकता वाढलेली असते. अलिप्तता, सूचकता, वस्तुनिष्ठता इत्यादि शब्दसमूह शब्दचित्राच्या ह्या स्वरूपाचें वर्णन वा विशदीकरण करतांना आपणाला सुचतात. ज्या वस्तूचें दर्शन घडविण्यासाठीं लेखक हा शब्दचित्र रेखाटावयास उद्युक्त होतो त्या वस्तूपासून तो कांहीं अंतरावर असावा लागतो; तसा जर तो नसेल तर त्या वस्तूचीं अंगोपांगें, तिचें इतर भोंवतालच्या वस्तूंशीं असणारें प्रमाण म्हणजेच कलार्थानें ज्यास त्या वस्तूचें यथार्थदर्शन असें म्हणतां येईल, तें त्या कलावन्ताला स्वतःला घडणें अशक्य होतें; व मग स्वाभाविकच जें

त्यासच पुरें घडलेलें नसतें, त्याचें दर्शन तो इतरांस घडवूं शकत नाहीं. एवढ्यासाठीं ही कलात्मक अलिप्तता त्याला स्वीकारावी लागते; ही कलात्मक अलिप्तता ललित–वाङ्मयाच्या सर्वच प्रकारांत कमी अधिक प्रमाणांत आढळते; परंतु शब्दचित्रांत मात्र तिला अत्यंत महत्व असतें. ह्या अलिप्ततेंतूनच वस्तुनिष्ठता संभवते. अलिप्त दृष्टि ही वस्तुनिष्ठ बनायला फारसे आयास पडत नाहींत; व जें कलात्मक यथार्थदर्शन साधण्याचा शब्दचित्राचा हेतु असतो, तें साधावयास अशा प्रकारच्या दृष्टीची फार मदत होते. ह्या दृष्टींतून उतरलेल्या शब्दचित्रांत लेखकाच्या डोळ्यांतील अश्रू दिसत नाहींत, लेखकाची तत्वबोध करण्याची अनावर झालेली इच्छा पोरकटपणें व रसाप-कर्षकपणें प्रगट होत नाहीं, तर त्यांतून जें निर्माण होतें त्याच्या ठिकाणीं वाचकांच्या डोळ्यांत अश्रुबिंदू उभे करण्याची ताकद असते, व वाचकांना तत्वविचार करायला लावण्याची सुप्त शक्ति असते. ही कलात्मक अलिप्तता व तिच्यांतूनच संभवलेली ही वस्तुनिष्ठता ह्या गोष्टी शब्दचित्राचा 'वस्तुदर्शन' हा जो मूळ हेतु तो जसा विशद करतात, त्याचप्रमाणें त्याचें अंतिम कार्य जें 'वस्तुनिरूपण' त्यालाही उपकारक ठरतात.

'वस्तुनिरूपण' हें परिणामकारक ठरण्यासाठीं ज्याप्रमाणें ज्या वस्तूचें तें निरूपण असतें त्या वस्तूचे ठिकाणीं कांहीं विशिष्ट कलासौंदर्यगुण असावे लागतात, त्याचप्रमाणें तिचें निरूपण करूं पाहणारी जी दृष्टि तिच्या ठिकाणीं किंवा तिच्यामागें कांहींतरी वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिमत्व असावें लागतें; ही दृष्टि वस्तूंच्या ठिकाणीं असलेलें अप्रगट सौंदर्य पाहणारी, ओळखणारी, जाणणारी म्हणजेच प्रतिभासंपन्न अशी जर असेल तरच तिला घडणारें व तिच्याकडून घडणारें त्यांचें दर्शन हें अननुभूत, अभिनव, कुतूहलोत्पादक व परिणामकारक ठरूं शकेल. ही दृष्टि जर वस्तूंचें जें रूप सर्वसामान्य माणसें पाहतात तेंच अवलोकित असेल, तर त्याचें तिच्याकडून घडणारें दर्शन हें परिणामशून्य असणार हें उघडच आहे. जें वाचकांस अप्रगट असतें, जें वाचकांकडून अलक्षित असतें; अतिपरिचयामुळें, पूर्वग्रहामुळें, पारंपारिक समजुतींमुळें किंवा इतर कांहीं कारणांमुळें वैशिष्ट्यहीन भासणाऱ्या जीवनांगांमध्यें दडलेलीं जीं अप्रगट सौंदर्यस्थानें असतात, अशांचें कलात्मक दर्शन (म्हणजेच वस्तुनिरूपण)

हें नेहमींच परिणामकारक ठरतें. एखादा प्रसंग, एखादें स्थल, किंवा एखादी व्यक्ति ह्यांचें स्वतःस घडलेलें सर्वस्वी अभिनव व म्हणूनच कुतूहलोत्पादक दर्शन जेव्हां लेखक यथातथ्यपणें (म्हणजेच कलात्मक अलिप्ततेचा अवलंब करून) शब्दचित्राच्या द्वारां वाचकांस घडवून आणण्याचा प्रयत्न करतो, तेव्हां त्यांत वर निर्देशिलेलें परिणामकारक वस्तुनिरूपणच घडत असतें व दुसऱ्या अर्थानें वस्तुदर्शनहि साधत असतें.

शब्दचित्र ह्या वाङ्मयप्रकाराचा सकृद्दर्शनीं वाटणारा हेतु जो वस्तु-दर्शन व त्याचें अंतिम कार्य जें वस्तुनिरूपण ह्यांत वरवर दिसणारा विरोध अंतीं कसा मिटवितां येतो, ह्याची आपण चर्चा केली; व तदनुषंगानें शब्दचित्राच्या स्वरूपासंबंधींचीं कांहीं प्रमाणें मांडतां येतात कीं काय हें पाहिलें. आतां शब्दचित्राकडे एका वेगळ्याच दृष्टीनें पाहून त्यांतून कथा-वाङ्मयाशीं पोचणारा त्याचा संबंध कोणत्या स्वरूपाचा आहे तें निश्चित करूं.

कोणतीहि कलाकृती ही ज्यावेळीं आपल्या नजरेंत भरते त्यावेळीं एक गोष्ट त्या कृतींत निश्चितपणें असते असा आपला अनुभव आहे. ही जी गोष्ट त्या कृतींत असते असें मी म्हणतों तिला इंग्रजींत *Pattern* ह्या नांवानें संबोधलें जातें. ह्या *Pattern* शब्दाचें ' चित्राकृति ' असें जर भाषांतर केलें तर असें म्हणतां येईल कीं, ही आनंददायक, आकर्षक व कुतुहलोत्पादक चित्राकृति त्या ललितकृतीच्या केवळ बाह्यांगामध्येंच वसते असें नाहीं, तर त्या ललितकृतीचें जें अंतरंग, त्याचें दर्शन होतांनाहि ह्याच रमणीय व सुखद चित्राकृतीचा आपणांस प्रत्यय येतो. म्हणूनच उत्तम ललितकृतींचें बाह्यांग तर सुबक असतेंच, त्याचें बाह्यरूप तर मनोहर असतेंच परंतु त्या बरोबरच त्यांचें अंतरंगहि आकर्षक असतें; त्या अंतरंगांतून होणारें जीवनदर्शन हें विशिष्ट, आकर्षक अशा चित्राकृतीच्या रूपानें प्रगट होत असतें. त्यांत सामावलेलें तत्वहि अशाच प्रकारें एका सुबक, वेधक, कुतूहलजनक अशा चित्राकृतीचे द्वारां आपल्या अन्तर्नेत्रांना व्यक्त होत असतें व म्हणूनच त्याचा अंतिम परिणाम हा सर्वच दृष्टींनीं मोठा सुखावह असतो. तें जीवनाचें विस्कळीत दर्शन नसतें, तर त्यांतील विशिष्ट प्रकारची संबद्धता सूचित करणारें असें दर्शन असतें. त्यांत योजकता दिसत नसेल, विशिष्ट आकृति साधण्याचा

प्रयत्न दिसून येत नसेल, परंतु एवढें खरें कीं त्याचें अंतीं प्रगट होणारें जें रूप असतें तें चित्ररूप–अन्तर्बाह्य चित्ररूप असतें.

कथाकादंबऱ्यांतून अवतरणाऱ्या साधनरूप अशा शब्दचित्रांमध्यें सुद्धां शोधल्यास ही चित्राकृति दिसून येते. 'शोधल्यास' असें म्हणण्याचें कारण एवढेंच कीं हीं शब्दचित्रें, आपण शब्दचित्रें ह्या दृष्टीनें वाचीत नसल्यामुळें त्यांचा स्वतंत्र परिणाम काय होतो, हें आपणास त्या कथा-कादंबऱ्यांचें वाचन करीत असतांनाच अजमावतां येत नाहीं; तेवढ्यासाठीं संदर्भापासून वेगळीं करून तीं वाचावीं लागतात. अर्थात् तीं साधनरूप असल्यामुळें त्यांतून उमटणारी चित्राकृति ही पुसट असणें स्वाभाविकच आहे; परंतु जीं शब्दचित्रें, शब्दचित्रें म्हणूनच लिहिण्यांत येतात त्यांत ह्या चित्राकृतींचा प्रत्यय आल्याविना राहत नाहीं. उत्तम शब्दचित्र वाचून बाजूला ठेवलें कीं त्यांतून निर्माण झालेली ही चित्राकृति आपल्या डोळ्यांसमोर तरळते व आपण जें पाहिलें, जें वाचलें त्याला कांहीं तरी अभिनव सुसंगत रूप होतें, हा प्रत्यय आपल्या मनांत कायम राहतो. मग आपण जें वाचलें तें प्रसंगचित्रण असो, स्थलवर्णन असो वा व्यक्तिदर्शन असो. त्याच्या परिशीलनानें होणाऱ्या ह्या सुखद प्रत्ययाच्या मागें हें अभिनव चित्ररूप असतें हें उघड आहे.

जिला सर्वसामान्यपणें लघुकथा म्हणून संबोधलें जातें तिच्यांतून व्यक्त होणारी चित्राकृति व शब्दचित्रांतून प्रगट होणारी चित्राकृति हीं एकाच स्वरूपाचीं असतात काय? ह्या दोन्हीहि विशिष्टाकृति एकाच स्वरूपाच्या असतात असें जर आढळून आलें तर लघुकथा व शब्दचित्र ह्यांत भेद करण्यांत फारसा मतलब राहणार नाहीं; परंतु त्याच्या स्वरूपांत जर भेद दिसून आला तर शब्दचित्र हा वाङ्मयप्रकार लघुकथेहून वेगळा आहे असें म्हणावें लागेल. विवेचनाला सोपें जावें म्हणून कुमार रघुवीर ह्यांचीं 'आप्पांची बैलांची जोडी' व 'भंगीण' हीं दोन लिखितें घेऊं. ह्या दोन्हीहि लिखितांना कुमार रघुवीर 'शब्दचित्र' हेंच नांव देतात; परंतु त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृति ह्या भिन्न स्वरूपाच्या असल्यामुळें त्यांना एकाच नांवानें संबोधणें योग्य ठरत नाहीं. 'आप्पांची बैलांची जोडी' ह्या लिखितामध्यें आप्पा ह्या व्यक्तीचें व्यक्तिचित्रण आहे, त्यांच्या बैलांच्या जोडीचीं रेखाचित्रें आहेत.

परंतु जें आहे तें एवढेंच नाहीं, तर अप्पा, व त्यांचे बैल ह्याच्या अन्योन्य-संबंधांचें सूचक चित्रण असून तें विशेषत्वानें प्रगट व्हावें म्हणून जें प्रसंगचित्रण झालेलें आहे, त्यालाहि महत्व आहे. आप्पांच्या मृत्यूचा प्रसंग, आप्पांच्या मृत्यूचा त्या मूक जनावरांवर झालेला परिणाम, आप्पांच्या मुलाची ह्या प्रसंगाकडे पाहण्याची व्यवहारी दृष्टी, शेजारच्या निष्पाप 'अरूण'ची जात्याच सहानुभाव व्यक्त करणारी बालदृष्टी व त्यावर 'ए बैलोबा' म्हणून खेकसणाऱ्या व स्वतःला 'माणूस' म्हणविणाऱ्या त्याच्या हृदयशून्य पित्याची बेपर्वाई–ह्या सर्व चित्रणांतून व्यक्त होणारी चित्राकृति ही 'भंगीण' ह्या शब्दचित्रांतून प्रगट होणाऱ्या आकृतीपेक्षां भिन्न आहे असें मला वाटतें. 'भंगीण' किंवा 'जीवन' ह्यांतून जीं व्यक्तिचित्रें वा जीवनचित्रें प्रगट होत आहेत, त्यांच्या आकृति ह्या बऱ्याचशा केवलस्वरूप आहेत. लेखकाचें लक्ष तेथें एकाच व्यक्तीवर, एकाच जीवनांगावर संपूर्णपणें केन्द्रित झालेलें असल्यामुळें त्यांच्यांतून प्रगट होणाऱ्या चित्राकृतींतहि एक प्रकारची अपूर्व एकात्मता आहे. 'आप्पांची बैलांची जोडी' ह्यांतून व्यक्त होणारी चित्राकृति एकसंघ आहे, अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण आहे, अत्यंत परिणामकारक आहे; परंतु तिचें स्वरूप 'भंगीण' किंवा 'जीवन' ह्यांतून व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृतींच्या स्वरूपापेक्षां वेगळें आहे. तेथें लेखकाची दृष्टि एकावरच केन्द्रित झालेली नाहीं, किंवा असें म्हणतां येईल कीं आप्पा, त्यांच्या बैलांची जोडी, त्यांच्या भोवतालचीं माणसें ह्या अनेक गोष्टींच्या वैशिष्ट्यपूर्ण विविध दर्शनांतून जी एक वेगळीच एकता लेखकाला दिसली. तिचें दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न त्यानें केलेला आहे.

वेगळ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे 'आप्पांची बैलांची जोडी' हें वस्तुदर्शन नाहीं, वस्तुनिरूपणहि नाहीं; ती वस्तुनिर्मिति (Creation) आहे. सामान्य वस्तुदर्शनापेक्षां वा वस्तुनिरूपणापेक्षां त्याचा दर्जा वरचा आहे. त्यांतून प्रगट होणारी जी चित्राकृति आहे ती वस्तुदर्शनांतून किंवा वस्तुनिरूपणांतून प्रगट होणाऱ्या चित्राकृतीपेक्षां भिन्न आहे. तिची व्याप्ति अधिक आहे, तिच्यांतून प्रगट होणाऱ्या रंगछटा विविध रंगाच्या आहेत, तिच्या पोटांत दुसरे एकापेक्षां अधिक आकार (Forms) सामावलेले आहेत. व ह्या सर्वांच्या गोठवणींतून तिचें स्वतःचें असें मनोहर रूप व्यक्त होत आहे. वस्तुनिरूपणांतून

व्यक्त होणाऱ्या चित्राकृतीचें स्वरूप मूलतः एकात्म असल्यामुळें शक्य तोंवर एकच रंग, एकच आकार ह्यावर तिची भिस्त असते. व हीच गोष्ट आपणांस 'भंगीण' व 'जीवन' ह्यासारख्या शब्दचित्रांत दिसून येत आहे.

ह्यावरून असें दिसतें कीं शब्दचित्राला वस्तुनिरूपण (म्हणजेच कलात्मक वस्तुदर्शन) असें म्हटलें तर लघुकथेला 'वस्तुनिर्मिति' हेंच नांव द्यावें लागतें; 'अप्पांची बैलांची जोडी' ही लघुकथा आहे, तें शब्दचित्र नाहीं असें म्हणावयाचें तें एवढ्याचसाठीं. 'शब्दचित्र' हें ह्याप्रमाणें लघुकथेहून भिन्न असलें तरी लघुकथेचा मालमसाला शब्दचित्रांच्या द्वारांच तयार होत असल्यामुळें त्याला कथावाङ्मयांत विशेष मानाचें स्थान आहे. वस्तुदर्शनाचें व वस्तुनिरूपणाचें कौशल्य संपादन केल्याखेरीज खरीखुरी वस्तुनिर्मिति साधत नसल्यामुळें लघुकथा, कादंबरी इत्यादि वस्तुनिर्मिति सूचित करणारे जे वाङ्मयप्रकार आहेत त्यांची निर्मिति करूं इच्छिणाऱ्या होतकरू लेखकानें सूक्ष्म अवलोकनाचे जोरावर शब्दचित्रांच्या द्वारां कलात्मक वस्तुदर्शन घडवून आणण्याचा प्रयत्न करीत राहणें केव्हांहि चांगलें. खऱ्याखुऱ्या वस्तुनिर्मितीला अत्यावश्यक असणाऱ्या सत्य जीवनदर्शनाचा जें शब्दचित्र पुरवठा करतें त्याचें वाङ्मयांतील स्थान अत्यंत मानाचें व महत्वाचें असणार हें उघडच आहे. आज उघड्यानागड्या जीवनदर्शनालाच युरोपांतील नवलेखनांतून जें महत्व येत चाललें आहे, तें ह्याच दृष्टीनें. काणेकरांनीं 'वृत्तिका' ह्या नांवाखालीं कांहीं कालापूर्वी जें लेखन करण्याचा अल्पसा प्रयत्न केला होता, तो ह्याच हेतूनें. चरित्र आणि आत्मचरित्र ह्यांच्याप्रमाणें शब्दचित्र हेंहि ललित-वाङ्मयाला त्याचें खाद्य जें जीवन त्याचा प्रत्यक्ष पुरवठा करीत आहे. ख्रिस्टोफर ईशरवुड ह्यांचें *'Good-buy to Berlin'*, *'Mr. Novis misses his train'* हीं व इतर पुस्तकें, सॉमरसेट मॉमचें *'On a Chinese Screen'* हें पुस्तक व *'New writing'* आणि *'Daylight'* ह्या प्रकाशनांतून प्रसिद्ध होणारीं अनेक कलात्मक वस्तुदर्शनें *(Reportage)* वरील विधानाची सत्यता वाचकांस पटवतील.

मर्ढेकरांची सौंदर्यमीमांसा

' वाङ्मयीन महात्मता ' ह्या पुस्तकांतील निबंधांत श्री. मर्ढेकरांनीं चर्चित विषयाच्या अनुषंगानें कलेच्या निर्मितीबाबत व तिच्या स्थायी स्वरूपाबाबत जीं मतें व्यक्त केलीं आहेत, त्यांचें उगमस्थान त्यांच्याच ' Arts and Man' ह्या इंग्रजी ग्रंथांत आहे; ह्या ग्रंथाच्या विशेषतः पहिल्या दोन निबंधांत त्यांनीं ह्या विषयाबाबतचे आपले मूलग्राही व स्वतंत्र असे विचार प्रगट केले असून त्यांत रसिकांच्या दृष्टीनें बरींच वादस्थळें असण्याचा संभव आहे.

परंतु ह्या वादस्थळांचा निर्देश करण्यापूर्वी श्री. मर्ढेकरांची प्रस्तुत विषयाबाबतची जी विशिष्ट विचारसरणी आहे ती नीट समजून घेणें अत्यंत अगत्याचें आहे, व म्हणूनच पुढील परिच्छेदांतून तिचा परिचय करून देण्याचा प्रयत्न केला आहे.

मर्ढेकरांचें असें ठाम मत आहे कीं कलेच्या प्रांतांत जे वेगवेगळे प्रश्न आज कित्येक दिवसांपासून धुमाकूळ घालीत आहेत त्यांतील बरेच प्रश्न कलेच्या माध्यमाबाबत जे चुकीचे समज आज सर्वत्र पसरलेले दिसतात, त्यांतूनच उद्भवलेले आहेत. कलेच्या प्रांतांत माध्यमाबाबतच्या ह्या संदिग्ध कल्पनांनीं खूपच घोंटाळा उडवून दिला आहे. कलाविषयक टीका लिहितांना माध्यम हा शब्द लेखकाकडून नक्की कोणत्या अर्थानें वापरला जाईल हें सांगणें कठीण झालें आहे. ह्या शब्दाच्या अर्थाबाबत कलाविषयक टीकाकारांची एकवाक्यता नाहीं व त्यामुळें कलेकडे पाहण्याच्या रसिकांच्या दृष्टिकोनांत गोंधळ उत्पन्न झाला आहे. एवढेंच काय परंतु शब्दकोशाचा उपयोग केल्यास त्यांतहि माध्यम या शब्दाचें वेगवेगळ्या संदर्भांत वेगवेगळे अर्थ दिलेले आपणांस दिसतात; अशी परिस्थिति

आहे. परंतु असें जरी असलें तरी कलेचें माध्यम काय ह्या प्रश्नाची योग्य शहानिशा होऊन त्याचें समर्पक उत्तर सांपडल्याशिवाय कलाविषयक अनेक कूटप्रश्नांची समाधानकारक विल्हेवाट लागणें शक्य नसल्यामुळें ह्याच प्रश्नाकडे प्रथम वळणें आवश्यक आहे.

माध्यम हा शब्द ज्यावेळीं आपण वापरतों त्यावेळीं एखाद्या क्रियेच्या तीन अंगापैकीं मधलें अंग तद्वारां सूचित करण्याचा आपला विचार असतो; परंतु ह्या मधल्या अंगाच्या अगोदरच्या व नंतरच्या अशा दोन्ही अंगांच्या मर्यादा जर आपल्या नीटशा ध्यानांत आलेल्या नसतील तर आपल्या त्या माध्यमाबद्दलच्या कल्पना चुकीच्या ठरण्याचा संभव असतो. उदाहरणार्थ, फोनोग्राफवरील तबकडी हें प्रथमांग कल्पिलें व गाणें ऐकणाऱ्या इसमाच्या कानांतील पडदा हें तिसरें अंग असें मानलें तर ज्या वातावरणांतून नादलहरी जातात तें वातावरण सत्यार्थानें माध्यम ठरेल, परंतु तेंच जर आपण गाणाऱ्याला प्रथमांग म्हणूं लागलों व ऐकणाऱ्याला अंतिमांग असें मानूं लागलों तर ह्या क्रियेंतील मध्यमाग किंवा माध्यम ती फोनोग्राफवरील तबकडी ठरेल. तेव्हां कोणत्याहि क्रियेचें माध्यम ठरवावयाचें असल्यास आपणास प्रथमतः त्या क्रियेचें प्रथमांग व अंतिमांग निश्चित करावें लागतें.

आतां ज्या विशिष्ट क्रियेमुळें एखादी कलाकृति निर्माण होते, त्या क्रियेची छाननी करतांना कलेचें माध्यम हा शब्दप्रयोग जेव्हां आपण वापरतों तेव्हां आपणहि आदि आणि अंतींच्या दोन अंगांच्या मर्यादा आणि त्यांचीं विशिष्ट स्वरूपें प्रथमतः लक्षांत घ्यावयाला हवींत. हीं जर आपण नीटपणें लक्षांत घेतलीं नाहींत तर पुष्कळशा अप्रस्तुत, संदिग्ध व दुय्यम स्वरूपाच्या गोष्टी आपल्या तत्संबंधींच्या कल्पनांत घुसतील व ज्या गोष्टी खरोखरच महत्त्वाच्या आणि प्रस्तुत आहेत, त्यांची मात्र विनाकारण गळचेपी होईल.

कलावंत, त्याच्या कलेचें माध्यम व त्यानें निर्मिलेली कलाकृति ह्या तीन अंगांनीं सर्वसाधारणपणें कलानिर्मितीचें कार्य व्यक्त होतें. आतां ह्यांतील शेवटच्या दोन अंगांकडे वळण्यापूर्वीं प्रथमांग जें 'कलावंत' त्याचाच प्रथमतः विचार करणें अत्यंत जरूरीचें आहे; कारण ह्या अंगाच्या स्वरूपाची सुस्पष्ट,

कल्पनां आजवर फारच थोड्यांना आलेली आहे. ह्या संबंधीं विचार करतां कलाकृति निर्माण होत असतां कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्व तिच्या द्वारां व्यक्त होत असतें काय हा प्रश्न प्रथम लक्षांत घेऊं. सर्वसाधारण समज असा आहे कीं सौंदर्यनिर्मितीचे वेळीं कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्व कामीं लागत असतें. परंतु हा समज चुकीचा व अर्थात् बुद्धिभेद करणारा आहे. कलावंताचें व्यक्तिमत्व हें जरी त्याच्या रक्तांत भिनलेलें अतएव त्याच्याशीं एकरूप असेंच असलें तरी त्यालाहि वेगवेगळया अशा छटा असतात, आणि भोंवतालच्या सृष्टींत वावरतांना कलावंतांकडून जे इंद्रियव्यापार घडत असतात त्यांच्या द्वारां ह्या छटा सहजगत्या प्रगट होत असतात.

कलावंत हा नाहीं तरी एक मनुष्यच असतो, व त्यामुळें त्यालाहि सामान्य माणसाप्रमाणें तहानभूक असते, वासनांचा छळवाद सोसावा लागत असतो व सामाजिक जीवनाचीं बंधनें पाळावीं लागतात. त्याच्याहि मनांत कांहीं नैतिक व धार्मिक कल्पना घरें करून बसलेल्या असतात आणि त्याच्या व्यक्तिमत्वाचीं हीं एकापेक्षां जास्त अंगें त्याचें सौंदर्यनिर्मितीचें कार्य साधलें जात असतां अभावितपणें व्यक्त होत असतात. परंतु असें असलें तरी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या ज्या एका वेगळयाच वैशिष्टयामुळें तो 'कलावंत' ठरत असतो त्या वैशिष्टयाच्या आविष्काराच्या वेळीं त्याच्या व्यक्तिमत्वाचीं हीं इतर अंगें तो जितक्या प्रमाणांत मागें सारील व त्यांना आपल्या मूळ कलात्मक वैशिष्टयाशीं ढवळाढवळ करूं देणार नाहीं, तितक्या प्रमाणांत तो श्रेष्ठ दर्जाचा कलावन्त ठरेल.

मर्ढेकरांचें म्हणणें असें कीं कलावंताच्या व्यक्तिमत्वाचीं हीं जीं इतर अंगोपांगें असतात त्यांचा कलानिर्मितीच्या कार्याशीं प्रत्यक्ष असा कांहींच संबंध नसतो. संबंध असलाच तर तो दुय्यम स्वरूपाचा असतो. त्याचें कलानिर्मितीचें कार्य हें तो ज्या आपल्या प्रकृतिवैशिष्टयामुळें कलावन्त ह्या पदवीला पात्र ठरलेला असतो त्या वैशिष्टयाच्या वा अंगाच्या आविष्कारानें होत असतें; आणि म्हणूनच आपणांस जगांत असें आढळून येतें कीं भिन्नभिन्न कलावंतांच्या व्यक्तिमत्वांचीं हीं विविध अंगें देशकालस्थितिपरत्वें कितीहि भिन्न भिन्न स्वरूपांचीं असलीं तरी त्यांनीं निर्मिलेल्या सौंदर्यकृतींशीं ह्या अंगांचा

अर्थाअर्थी संबंध नसतो व एवढ्यामुळेंच त्यांच्या कलाकृतींची श्रेष्ठता ही अबाधित राहते. तेव्हां कलावंतांचें संपूर्ण व्यक्तिमत्व कलानिर्मितीच्या वेळीं व्यक्त होतें ह्या उक्तीचा अर्थ एवढाच कीं ज्या आपल्या प्रकृतिवैशिष्ट्यानें कलावंत हा कलावंत ठरत असतो, तेंच त्याचें एकमेव प्रकृतिवैशिष्ट्य कलानिर्मितीच्या वेळीं त्याच्या व्यक्तिमत्वाला संपूर्णतया व्यापून टाकतें व तेवढ्यापुरती तरी निदान त्याच्या व्यक्तिमत्वाचीं जीं इतर अंगें असतात त्यांची त्यावेळीं गळचेपी होते.

आतां कलानिर्मितीला अत्यावश्यक ठरणारें असें कलावंताचें हें प्रकृतिवैशिष्ट्य तरी कोणतें असा प्रश्न साहजीकच विचारला जाईल. ह्या प्रश्नाचें उत्तर शोधण्यापूर्वी एक गोष्ट लक्षांत बाळगली पाहिजे ती ही कीं, आपल्या अतीव सौंदर्याकुल वृत्तीमुळेंच कलावंत हा इतर माणसांहून वेगळा उमटून पडत असतो. ही सौंदर्याकुल वृत्ति त्याच्या मनाच्या ठेवणीचें एक स्वभाव-वैशिष्ट्यच असतें. ह्या वृत्तींतूनच एक विशिष्ट प्रकारची भावना जन्मास येत असते. ह्या भावनेला नांवच द्यावयाचें झाल्यास आपण सौंदर्य-भावना (aesthetic emotion) असें देऊं. आपल्या इंद्रियव्यापारांच्या द्वारां कलावंताच्या अंतःकरणांत ज्या वेगवेगळ्या संवेदना निर्माण होतात त्या संवेदनांनीं तो हर्षभरित होत असतो. हा हर्ष उत्कट व तीव्र स्वरूपाचा असतो. व त्यांत ह्या संवेदनांच्या द्वारां जो बोध, जें ज्ञान नंतर प्राप्त व्हावयाचें त्याचा संबंधहि नसतो. हा आनंद केवळ त्या संवेदनांनींच निर्माण झालेला असतो, त्याला कोणत्याहि हेतूचा असा वासहि येत नाहीं. सौंदर्यसमीक्षेच्या कार्यांत अगदीं प्रथम ध्यानांत बाळगावयाची गोष्ट ती हीच होय.

उदाहरण घ्यावयाचें झालें तर असें घेतां येईल कीं एक झाड हिरव्या-गार पालवीनें आच्छादलेलें आहे. एक चित्रकार तें झाड सहज पाहतो. त्या झाडाचें वैशिष्ट्य त्याला त्याच्या रंगांत, त्याच्या आकारांत व त्याच्या आकर्षक रेषांत दिसतें. त्यामुळें तो कांहीं वेळ दिग्मूढ होऊन जातो. परंतु त्या झाडाच्या सावलींत किती पांथस्थ एका वेळीं विसावा घेऊं शकतील ही कल्पनाही चित्रकार ह्या दृष्टीनें त्याला त्या क्षणीं शिवत नाहीं. त्याक्षणीं त्याला

झालेला आनंद हा केवळ विशिष्ट इंद्रिय–संवेदनांनीं निर्माण झालेला असतो. कसल्याहि हेतूचा त्याला स्पर्शहि झालेला नसतो.

इंद्रिय-संवेदनांच्या अनेक दिवसांच्या अनुभवामुळें तीव्रतम झालेल्या ह्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच्या जोरावरच कलावंताला कलावंत ही संज्ञा प्राप्त होते. कला ही सत्याचें चित्रण करते, सत्याचा आविष्कार करते असें जें म्हटलें जातें तें ह्याच अर्थानें. कारण सृष्टीच्या व्यापाराचें जें एक अंग कलावंत इंद्रियसंवेदनांच्या द्वारां संवेदितो त्याच अंगाचा आविष्कार तो आपल्या कृतीच्या द्वारां करीत असल्यामुळें व असें करतांना त्या अंगाव्यतिरिक्त इतर गोष्टींशीं त्याला यत्किंचित्‌हि कर्तव्य नसल्यामुळें तो जें करतों तें खरेंखुरें सत्यदर्शन असतें, असें म्हणतां येतें. कलावंताला बालकांसारखाच सत्याचा साक्षात्कार होतो असें जें म्हटलें जातें तेंहि ह्याच अर्थानें खरें ठरतें.

तेव्हां कलानिर्मितीच्या कार्यातील प्रथमांग ‘कलावन्त’ हें नसून त्या कलावन्ताची सौंदर्याकुल वृत्ति हेंच तें अंग होय असें म्हणावें लागतें.

आतां आपण कलानिर्मितीच्या कार्यातील तिसऱ्या अंगाकडे वळूं. ह्या तिसऱ्या अंगास सर्वसाधारणपणें कलाकृति असें संबोधलें जातें; परंतु हा शब्दप्रयोग फारच संदिग्ध अर्थाचा आहे; कारण कलाकृति ह्या नांवानें आपण ज्या कृतीस संबोधितों त्या कृतींत आणि सृष्टींतील इतर सशरीरिणी कृतींत पुष्कळ बाबतींत साम्य आढळतें. उदाहरणार्थ, एखादा पुतळा ज्या धातूचा घडविलेला असेल त्या धातूचा रंग त्याला प्राप्त झालेला असतो. परंतु पुतळ्यावरील रंग हें त्याचें वैशिष्टय थोडेंच असतें ? किंबहुना शिल्पाचा संबंध रंगाशीं नाहीं असेंच म्हणावें लागतें. गातांना गवयी हातवारे करतो परंतु ह्या हातवाऱ्यांमुळें गायनाचें नृत्याशीं नातें लागतें असें म्हणणें वेडेपणाचें ठरतें. कलाकृति ही बाजारांत विकली जाते म्हणून कलाकृतीचा आर्थिक मूल्याशीं संबंध असतो असें म्हणतां येत नाहीं. त्याचप्रमाणें कलावन्त ज्या समाजांत लहानाचा मोठा झालेला असतो त्या समाजाच्या रीतिभातींचा व आचारविचारांचा त्याच्या कृतीवर परिणाम घडत असतो. हिंदी चित्रकार हिंदुस्थानी पद्धतीचा पोषाख घातलेल्या लोकांचींच सहजगत्या चित्रें काढणार व चिनी चित्रकार चिनी पोषाखांतील चिन्यांचीं व बोधि-

सत्यांचींच चित्रें काढणार हें साहजिकच आहे व ह्याच दृष्टीनें अलीकडील रशियन कलेंतून मतप्रचार झालेला आढळला तर त्यांत नवल वाटण्याचें कारण नाहीं.

कलेच्या ह्या विविध दर्शनांनीं वेगवेगळे हेतु साध्य होत असले तरी सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्यातील अंतिम अंग असें त्यापैकीं एकासहि संबोधितां येणार नाहीं. ह्याला पहिलें कारण असें कीं कलावंतांची सौंदर्याकुल मनोवृत्ती हें जें आपण आतांच सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्यातील प्रथमांग कल्पिलें त्याच्याशीं जुळेल असें ह्यापैकीं एकाचेंहि स्वरूप नाहीं. दुसरें असें कीं ह्यापैकीं एकहि अशी गोष्ट नाहीं कीं सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्यांत ती अपरिहार्य व अचल ठरावी. ज्याला आपण तिसरें अंग म्हणून संबोधणार तो कोणत्याहि कलाकृतीच्या अत्यावश्यक असा गुणधर्म असला पाहिजे. तो गुणधर्म असा असला पाहिजे कीं इतर कितीहि व कोणतेहि हेतु त्या कृतीकडून साधले गेले तरी केवळ त्या गुणधर्माच्या अभावामुळें ती कृति ही कलाकृति ठरतां कामा नये. तो गुणधर्म सर्वच कलाकृतींचा समानधर्म असणार, मग त्या वेगवेगळया कलाकृति आपापल्या परीनें इतर कितीहि आगंतुक हेतु साधीत असोत. कलाकृतींचा असा हा वैशिष्ट्यपूर्ण गुणधर्म म्हणजे ' सौंदर्य ' होय.

आतां सौंदर्य म्हणजे काय हा प्रश्न स्वाभाविकच विचारला जातो; व त्याला मर्ढेकर खालील शब्दांत उत्तर देण्याचा प्रयत्न करतात. ते म्हणतात कीं ज्या एका विशिष्ट शक्तीच्या प्रकृतिधर्मामुळें आपण केवळ एखाद्या इंद्रय-संवेदनेंतच रंगून जातों, हर्षभरित होतों व अशा रीतीनें हर्षभरित होत असतां आपल्या मनाला इतर कोणत्याहि आनुषंगिक वा आगंतुक हेतूंचा संपर्कहि होत नाहीं त्या शक्तीला सौंदर्य असें नांव द्यावें. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें तर असें म्हणतां येईल कीं नाद, रंग, हालचाल ह्या सजीव सृष्टीच्या विविध अंगांपैकीं एखाद्याच अंगानें आपण आकर्षिले जातों व अशा रितीनें आकर्षिले जात असतां तदनुषंगिक इतर गोष्टींची आपणाला त्यावेळीं दखलहि नसते. नाद हा केवळ नादासाठीं, रंग केवळ रंग म्हणून आपल्याला आकर्षून घेतो व हें जें आकर्षण आपल्याला व म्हणूनच जास्त उत्कट प्रमाणांत कलावंताला

वाटतें, त्याच्या अविकृत आविष्कारांतच कलावंत स्वतःला कृतकृत्य समजतो. कलानिर्मितीच्या कार्यातील तिसरें व अंतिम अंग तें हेंच होय.

कलानिर्मितीच्या कार्याचें स्वरूप आतां थोडक्यांत सांगतां येण्यासारखें आहे. सृष्टीच्या एका विशिष्ट अंगाच्या दर्शनानें कलावंत हा प्रथम वेडावून जातो. त्यांत त्याला जी अलौकिक आकर्षकता वाटते व जें विशेष सौंदर्य आढळतें, त्यांचा आविष्कार करण्यासाठीं तो सृष्टीच्या त्या अंगाचा उपयोग करतो. त्याला मोहित करणारें असें हें सृष्टीचें जें अंग तेंच त्याच्या कलेचें माध्यम व त्यांतील आतांपर्यंत इतरांच्या दृष्टीस न पडलेल्या अशा सौंदर्याचा आविष्कार हीच त्याच्या कलानिर्मितीच्या कार्याची सांगता होय; आणि हें कार्य साधण्यासाठीं योजण्यांत आलेली पद्धति म्हणजे साम्यविरोधदर्शन, संवादित्व, समतोलपणा इत्यादि सौंदर्यसिद्धीला आवश्यक असलेल्या अशा तत्त्वांचा अवलंब करून केलेली आल्हाददायक संयोजना होय.

विश्वाचें एक विशिष्ट अंग (aspect) हेंच कलेचें माध्यम, असें एकदां ठरल्यानंतर कलेच्या हेतूबाबत जे वेगवेगळे प्रश्न विचारले जातात, त्यांचें प्रयोजनच उरत नाहीं. एक कला ही दुसऱ्या कलेहून वेगळी ठरते ती ह्या विशिष्ट माध्यमाच्या जोरावरच. वेगवेगळया कलांचीं माध्यमें वेगवेगळीं आहेत ह्याचा अर्थ ह्या वेगवेगळ्या कलांच्या द्वारां जीवसृष्टीचीं वेगवेगळीं अंगें व्यक्त केलीं जातात एवढाच आहे; व म्हणूनच अमुक एका कलेंतील सौंदर्याचा आस्वाद घेण्यासाठीं कोणतें इंद्रिय किंवा कोणतीं इंद्रियें आवश्यक असतात हें लक्षांत घेऊनच आपण कलांचें वर्गीकरण केलें पाहिजे. सृष्टीच्या एका विशेषांगानें मोहित झालेला कलावंत त्या अंगांत दडलेलें असें सौंदर्य व्यक्त करण्यासाठीं शब्द, माती, रंग इत्यादि साधनांचा (materials) उपयोग करणार हें निश्चित; आणि हा उपयोग करतांना त्या साधनांना अनुलक्षून तो तंत्रयोजना करणार हेंहि निश्चत. परंतु त्याबरोबर हेंहि खरें कीं तें त्याच्या कार्याचें वैशिष्ट्य नव्हे. त्याच्या कलेचें कार्य एवढेंच कीं सृष्टीच्या ज्या अंगांतील सौंदर्याच्या दर्शनानें तो हर्षभरीत झालेला असेल त्या अंगाचा सौंदर्यनिर्मितीच्या नियमानुसार आविष्कार करावयाचा व त्यांतील सौंदर्य व्यक्त करावयाचें. साधनांचा बागुलबोवा कोणाला ? जे कलावंत नाहींत त्यांना. कारण जोंपर्यंत ह्या निर्विकार

अशा सौंदर्यभावनेनें तो वेडावलेला आहे तोंपर्यंत त्याला हातांतील साधनांची फारशी तमा असणें शक्य नाहीं. त्या साधनांना साजेसें असें तंत्र त्याचे हातून आपोआपच अशा वेळीं उपयोजिलें जाईल.

मर्ढेकरांना सांगावयाचें तें हेंच कीं रंग, माती, दगड, शब्द हीं जीं कलेचीं साधनें आहेत त्यांना प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या कार्यांत असलेंच तर दुय्यम स्थान आहे. तीं कलेचीं माध्यमें नव्हेत. कलावंत कलानिर्मितीचे वेळीं त्यांचें स्वरूप विचारांत घेत नसेल असें नाहीं, परंतु तो त्यांना आपल्या कलेपेक्षां जास्त महत्व कधींच देणार नाहीं. त्याच्या कलेचें क्षेत्र म्हणजे विश्वाच्या ज्या विशिष्ट अंगाच्या दर्शनानें तो आनंदून गेलेला असेल तें अंग होय. तो कलावंत ठरतो तो त्याच्याच आधारावर.

आतां ज्या अर्थी विश्वाचीं हीं विविध अंगें निरनिराळ्या इंद्रियांच्या द्वारांच कलावंतास संवेदितां येतात त्या अर्थी जेवढीं ज्ञानेंद्रियें तेवढींच हीं अंगें असलीं पाहिजेत; व एका एका ज्ञानेंद्रियाशीं संबद्ध अशी एक एक कला असली पाहिजे. हें एकदा निश्चित झाल्यानंतर कलांच्या शुद्धत्वाचा प्रश्न आपोआपच त्यांतून उद्भवतो. व त्यासंबंधीं विचार करतां असें दिसून येतें कीं एखाद्या कलेंतील सौंदर्याच्या आस्वादासाठीं जितकीं कमींत कमी ज्ञानेंद्रियें उपयोगांत आणलीं जातील तितक्या प्रमाणांत ती कला ही इतर कलांपेक्षां जास्त शुद्ध आहे, असें ठरतें. कारण एकाच वेळीं एकापेक्षां जास्त अंगांतील सौंदर्याचा आस्वाद जर आपण घेऊं लागलों तर होतें काय कीं आपण त्यांतील एकाहि अंगाचा आस्वाद पूर्णत्वानें घेऊं शकत नाहीं व तेंच जर आपण एकावेळीं एकाच ज्ञानेंद्रियाचा उपयोग करीत असलों तर आपल्याला त्या संवेदनेपासून होणारा आनंद हा जास्त उत्कट असतो.

ह्या दृष्टीनें विचार करतां कलांच्या वर्गवारींत संगीताला सर्वोच्च स्थान द्यावें लागतें, तर काव्य हें सर्वांच्या शेवटीं जातें.

श्री. मर्ढेकरांची कलानिर्मितीबाबतची विचारसरणी ही थोडक्यांत वरील प्रकारची आहे.

सौंदर्य-भावना म्हणजे काय ?

एखादी कलाकृति निर्माण होत असतां कलावंताचें संपूर्ण व्यक्तिमत्व तिच्या कामीं लागत नसतें, तर ज्या त्याच्या ठिकाणच्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच्या जोरावर तो इतरांपासून वेगळा उमटून पडत असतो ती सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच तेवढी त्याच्या व्यक्तित्वाचा संपूर्ण प्रांत त्या क्षणीं व्यापीत असते असें मर्ढेकर प्रतिपादतात व पुढें असें म्हणतात कीं जीवसृष्टीच्या ज्या विशिष्ट अंगानें तो त्या क्षणीं मोहित झालेला असतो, त्या अंगांतील सौंदर्याचा अविकृत आविष्कार करतांना तो जितक्या प्रमाणांत आपल्या ह्या सौंदर्याकुल वृत्तीला आपल्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर वृत्तींचा संपर्क होऊं देणार नाहीं, तितक्या प्रमाणांत त्याला आपल्या कलेचें स्वरूप शुद्ध व श्रेष्ठ ठेवतां येतें. त्यांचें म्हणणें असें कीं ज्या विशिष्ट रंगसंगतीनें एखाद्या चित्रकाराची सौंदर्याकुल मनोवृत्ति ही भारली गेली असेल, त्या रंगसंगतीचें चित्रण करतांना चित्रकारानें आपल्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर वृत्तींना तात्पुरती मुरड घातली पाहिजे; रजा दिली पाहिजे. जी 'सौंदर्य-भावना' त्याच्या अंतःकरणांत त्या क्षणीं उत्स्फूर्त झालेली असेल त्याच भावनेच्या आहारीं संपूर्णतया जाऊन त्यानें आपलें चित्र रेखाटलें पाहिजे. त्यानें ही खबरदारी घेतली नाहीं, आपल्या सौंदर्य-भावनेशीं त्यानें 'प्रतारणा-' केली, आपल्या ठिकाणच्या इतर वृत्ति, भावना त्याक्षणीं मध्येंच डोकावूं दिल्या कीं समजावें कीं आतां निपजणाऱ्या कृतीचें स्वरूप हें हिणकस असणार.

कलावंतानें आपल्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीची हांक ऐकावी, ती हांक ऐकत असतां इतर कल्पनांना अंतःकरणांत थारा देऊं नये व ह्या आपल्या वृत्तीशीं प्रतारणा करूं नये हें सांगण्यांत मर्ढेकर कलानिर्मितीच्या कार्यांतील एक सत्यच

आपणांस सांगत आहेत हें खरें. परंतु हें सत्य सांगत असतांना ते केवळ त्यांतील तात्विक अंगावर भर देत असल्यामुळें प्रत्यक्ष व्यवहारांत-प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या कार्यांत तें कितपत आचरलें जातें व आचरलें जात असतां त्यांचें मूळ स्वरूप कसें बदलतें ह्याकडे त्यांचें जावें तितकें लक्ष गेलेलें दिसत नाहीं.

सृष्टीच्या एका विशेषांगानें वेडावलेला कलावंत हा त्या क्षणीं एका विशिष्ट सौंदर्य-भावनेचा आस्वाद घेत असेल हें मला घटकाभर कबूल आहे. ही भावना त्याचे अंतःकरणांत निर्माण होत असतां इतर भावनांची वा वृत्तींची त्या क्षणापुरती गळचेपी होत असेल हेंहि आपण थोडा वेळ कबूल करूं. परंतु प्रश्न असा येतो कीं ह्या असाधारण अशा सौंदर्य-भावनेचा आस्वाद घेत असतांनाच तो कलावन्त आपली कृति निर्माण करीत असतो काय ? ही सौंदर्य-भावना अनुभवल्यावर कित्येक दिवसांनंतर सुद्धां तो आपली सौंदर्यकृति निर्माण करूं शकतो ना ? ह्या दरम्यानच्या काळांत ही मूळची विशुद्ध सौंदर्य-भावना होती तशीच राहते काय ? तिच्यावर त्याच्या इतर वृत्तींचा कांहींच का परिणाम होत नाहीं ? आणि दुसरा प्रश्न असा कीं जर तिच्यावर कलावन्ताच्या प्रकृतिवैशिष्ट्यांतील इतर वृत्तींचा परिणाम होत असेल—आणि तो तसा निःसंशय होतो असें मला वाटतें—तर तो परिणाम हा नेहमीं सौंदर्य-विघातकच असतो काय ? कलावन्ताची सौंदर्यानें वेडावून जाण्याची जी वृत्ति असते, कीं जिच्यामुळें तो विशेषत्वानें कलावन्त ठरत असतो, त्या वृत्तीला परिपोषक अशा प्रकारचें त्या कलावंताचें एकंदर व्यक्तिमत्व नसतें काय ? त्याच्या व्यक्तिमत्वाचीं इतर अंगें हीं निखालस ह्या सौंदर्य-वृत्तीला मारक असतात काय ? असें जर खरोखर असेल तरच फक्त मर्ढेकर म्हणतात तसली खबरदारी कलावन्तानें घेण्याची आवश्यकता भासेल. परंतु मला असें वाटतें कीं सुदैवानें तशी परिस्थिति नसते. कलावन्ताच्या व्यक्तिमत्वाचीं सर्व अंगें हीं परस्परांना पूरक असतात. ह्या निरनिराळ्या अंगांचा त्याच्या सौंदर्यवृत्तीवर परिणाम झालेला असतो. एका कलावंताला एका विशेष प्रकारच्या जीवनांगांतच सौंदर्य आढळतें व इतरत्र आढळत नाहीं ह्याचा अर्थ एवढाच कीं त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या वैशिष्ट्यामुळें त्याची

सौंदर्याकुल मनोवृत्तीच अशी बनलेली आहे कीं तिला एका विशिष्ट प्रकारच्या मांडणींतच सौंदर्य दिसावें. कलानिर्मितीच्या किंवा सौंदर्यनिर्मितीच्या कार्याच्या वेळीं कलावन्तांच्या व्यक्तिमत्वाचीं (त्याच्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तीखेरीज असलेलीं) इतर अंगें लुप्तप्राय झालेलीं असतात असें म्हणण्यांत ह्या दोन अंगांचीं स्वरूपें हीं परस्परांना मारक असतात असें जें सूचित केलें जात आहे तें चुकीचें व दिशाभूल करणारें आहे. कलावंताचें व्यक्तिमत्व हें जरी वेगवेगळ्या अंगाचें वा छटांचें बनलेलें असलें तरी त्याचें स्वरूप हें बरेंचसें अखंड, एकजिनसी, व सुसंघटित असल्यामुळें विश्वांतील कोणत्याहि अंगांतील सौंदर्याचा अविकृत आविष्कार करतांना त्याच्या सौंदर्याकुल वृत्तीला तें किंवा त्याचीं अंगें हीं उपकारकच ठरतात असें मला वाटतें.

अशा रीतीनें कलानिर्मितीच्या वेळीं कलावंतांच्या निरनिराळ्या अंगांना गळचेपी तर सोसावी लागत नाहींच, परंतु उलट आपापल्यापरी व्यक्त होण्याला त्यांना वाव मिळत असतो असें एकदां सिद्ध झाल्यावर मर्ढेकरांच्या ' सौंदर्य-भावना ' ह्या शब्दाचा त्यांनीं मान्य केलेला अर्थ आपणांस घेतां येत नाहीं. मर्ढेकरांची ' सौंदर्य-भावना ' ही इतर कोणत्याहि भावनांना वा कल्पनांना त्या क्षणीं कलावंतांच्या अंतःकरणांत फिरकूं देत नाहीं; माझें म्हणणें असें कीं 'सौंदर्य-भावना' (aesthetic--emotion) ज्या सौंदर्याकुल मनोवृत्तींतून निर्माण झालेली असते तीच मनोवृत्ती जर इतर अनेक वृतींच्या संघर्षानें रंगदार, कसदार व तजेलेदार बनलेली असेल—आणि ती तशी बनलेली नसते असें आपण म्हणूं शकाल काय ? तर तिच्यांतून निर्माण होणाऱ्या ह्या सौंदर्य-भावनेवर ह्या इतर वृत्तींचा—व्यक्तिमत्वाच्या ह्या परस्परपूरक अशा इतर अंगाचा परिणाम नाहीं का होणार ? ती केवळ ' सौंदर्य-भावना ' असते असें कितीहि सांगितलें तरी तिच्या मुळाशीं असलेली ही भावसंपत्ति कशी नजरेआड करतां येईल ?

ह्या प्रश्नाचा सरळपणें विचार करतांना कलानिर्मितीच्या कार्यांतील अनुभूति आणि अभिव्यक्ति ह्या अवस्थांचीं स्वरूपें व मर्यादा नीटपणें लक्षांत घ्याव्या लागतात. कलावन्ताचा सौंदर्यानुभव हा कितीहि निःसदिग्ध, उत्कट व तीव्र स्वरूपाचा असला तरी जोंपर्यंत अभिव्यक्तीकरतां त्याला शब्द, माती, रंग,

इत्यादि साधनांची आवश्यकता आहे तोंपर्यंत अनुभूति व अभिव्यक्ति ह्यांचीं स्वरूपें थोडीफार वेगवेगळीं होणार हें उघड आहे. अभिव्यक्तीच्या वेळीं मूळच्या अनुभूतिशीं 'प्रतारणा' होऊं नये म्हणून कितीहि खटपट केली तरी कलावन्ताच्या प्रकृतिधर्मानुसार व अभिव्यक्तीसाठीं तो जीं साधनें वापरतो त्या साधनांच्या प्रकृतीनुसार ती थोडीफार घडणार हें निश्चित. परंतु हा जो फरक, मूळची अनुभूति कृतींत अभिव्यक्त होत असतां तिच्यांत पडत असतो, त्याला 'प्रतारणा' ह्या वाईट शब्दानें संबोधावें असें मला वाटत नाहीं, कारण मला अस वाटतें कीं अभिव्यक्तीच्या आवश्यकतेमुळें हें जें मूळच्या अनुभूतीचें थोडेंफार बदललेलें स्वरूप आपणास कलाकृतींत पहावयास मिळतें त्यानेंच त्या कृतीला तिचें असें रूप प्राप्त होतें. आपण त्या कृतींतील सौंदर्य अजमावतों तें ह्याच स्वरूपावरून ना ? मग तें मूळच्या एका विशिष्ट अनुभूतीचें अविकृत वा विकृत स्वरूप आहे काय, ह्या प्रश्नांशीं आपणास काय कर्तव्य ? सौंदर्यसाधनाच्या नियमानुसार ह्या जीवनाच्या अभिव्यक्त रूपांत सौंदर्य आहे कीं नाहीं एवढेंच आपण बघायला हवें. तें सौंदर्य तेथें आढळलें कीं त्या कृतीला कला-कृति वा सौंदर्य-कृति असें म्हणण्यास हा मूळच्या अनुभूतींत पडलेला फरक आपणास थोडाच अडथळा करणार आहे ? शिवाय कलावन्ताच्या मूळच्या अनुभूतीचें स्वरूप तरी आपणास कोठें ठाऊक आहे ? व तें कळून घेण्याला तरी कोणता मार्ग आहे ? आपणासमोर असलेल्या कृतीवरूनच आपण तें अजमावणार ना ? आपल्यापुरती 'सौंदर्य' हीच कलेची कसोटी आहे. आपणासमोर असलेली कृति जर ह्या कसोटीस उतरत असेल तर तिच्यांतील सौंदर्य कसें साधलेलें आहे, तें साधतांना मूळच्या सौंदर्य-भावनेशीं 'प्रतारणा' झालेली आहे काय हें पहाण्याची आपणांस जरूरी नाहीं. कारण पुष्कळ वेळां असेंहि होत असण्याचा संभव आहे कीं मूळच्या कल्पनेंत, लिहूं लागल्यावर, रंगवूं लागल्यावर, गाऊं लागल्यावर वा इमारत रचूं लागल्यावर कलावन्त जे सहजगत्या फेरफार करतो, तिच्या मूळ स्वरूपाची फारशी पर्वा न करतां तो तिला जीं वळणें घ्यावयाला लावतो,—कीं ज्या वळणांनीं, फेरफारांनीं व रंगच्छटांनीं तिचें मूळचें रूप जाऊन तिला वेगळेंच रूप येतें—त्यामुळें त्याच्या कृतीला आपलें अंतिम सौंदर्य लाभलेलें असतें.

कलांच्या शुद्धत्वाचा प्रश्न आतां आपण थोडा चर्चेला घेऊं. आपली कलानिर्मितीबाबतची संपूर्ण विचारसरणी स्पष्ट केल्यावर मर्ढेकर असें प्रतिपादतात कीं ज्या कलेंतील सौंदर्याच्या आस्वादासाठीं कमीत कमी ज्ञानेंद्रियें एकाच वेळीं उपयोगांत आणावीं लागतात ती कलाहि त्या प्रमाणांत इतर कलांपेक्षां अधिक शुद्ध आहे असें ठरतें; व ह्या दृष्टीनें विचार करतां कलांच्या वर्गवारींत शुद्धत्वाच्या बाबतींत संगीताला सर्वोच्च स्थान द्यावें लागतें, तर काव्य हें सगळयांच्या शेवटीं जातें.

यांत प्रथम प्रश्न जो उद्भवतो तो हा कीं मर्ढेकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात तें कलेच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक आहे काय ? मर्ढेकरांच्या म्हणण्याप्रमाणें खरोखरच ते म्हणतात त्याप्रकारचें 'शुद्धत्व' जितकें संगीत व चित्र या कलांमध्यें आढळेल तितकें काव्यामध्यें आढळणार नाहीं; परंतु ह्यावरून संगीताचें व चित्रकलेचें काव्यावरील श्रेष्ठत्व सूचित होतें काय ? काव्याचा आस्वाद घेतांना डोळयांप्रमाणें जसा कानांचाहि उपयोग करावा लागतो, तसा आपल्या ठिकाणच्या भावशक्तींचा, कल्पनाशक्तीचा व तर्कशक्तीचाही उपयोग करावा लागतो; परंतु हा असा अनेकविध शक्तींचा उपयोग करावा लागल्यानें काव्याचें श्रेष्ठत्व कमी होतें असें जर त्यांना सूचित करावयाचें असेल तर तें पटेलसें वाटत नाहीं; कलेचें श्रेष्ठत्व हें कशावर अवलंबून असतें ? मर्ढेकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात, त्या शुद्धत्वावर तें अवलंबून असतें असें वाटत नाहीं. कलेचें श्रेष्ठत्व हें तिच्या अंगच्या सौंदर्याविष्काराच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असलें पाहिजे; विश्वांतील सौंदर्य व सत्य हें नानाविध रूपांतून व्यक्त होत असतें. यांतील अधिकांत अधिक रूपांतील सौंदर्याची व सत्याची अभिव्यक्ती जी कला करूं शकते ती कला ही इतर कलांच्या मानानें श्रेष्ठ ठरते. सौंदर्याची व सत्याची अनुभूति म्हणजे विश्वांतील नानाविध सुसंगतींची (harmonies) अनुभूति. ह्या नानाविध सुसंगति, हीं नानाविध सौंदर्यें, हीं नानाविध सत्यें जीवनाच्या नानाविध तपशीलांतून व्यक्त होणार; हा तपशील रंगांचा असेल, रूपांचा असेल, नादांचा असेल, मानवी व्यवहारांचा असेल—जीवनाइतकाच तो अनंतरंगी, अनंतस्पर्शी असेल. ह्यापैकीं कांहीं विशिष्ट संगतींचेंच, कांहीं विशिष्ट

सत्यांचेंच, कांहीं विशिष्ट सौंदर्याचेंच दर्शन कांहीं कला घडवूं शकतात; संगीत हें नादसंगतीचेंच दर्शन घडवूं शकेल; चित्राचें मूल कार्य म्हणजे रंग, रूप, आकार यांतील संगति व्यक्त करणें हेंच ठरेल; तेंच प्राधान्येंकरून शिल्पाचें कार्य ठरेल; चित्र व शिल्प यांतून जीवनव्यवहारांतील इतर अनेकविध संगतींचें दर्शन घडवितां येणार नाहीं, असें नाहीं, हें दर्शन त्यांचेमार्फत घडवितां येईल; परंतु त्यांचें मूल कार्य रंग, रूप, आकार यांतील संगति व्यक्त करण्याचेंच ठरेल; चित्र व शिल्प यांतून नादसंगतीचा बोध होणार नाहीं; व ह्याप्रमाणें प्रत्येक कलेच्या साधनावर त्या कलेच्या सौंदर्याविष्काराची शक्ती अवलंबून राहील; जें कलासाधन हें विश्वांतील नाना संगतींचें दर्शन एकसमयावच्छेदेंकरून घडवूं शकेल तें कलासाधन ज्या कलेचें असेल त्या कलेला इतर कलांच्या मानानें अधिक मानाचें स्थान मिळेल; आतां ह्या दृष्टीनें जर काव्याचें परीक्षण केलें तर असें आढळून येतें कीं काव्य हें एकाच वेळीं चित्र, शिल्प, संगीत व स्थापत्य ह्या सर्व कलांतील सौंदर्य तर व्यक्त करतेंच; परंतु शिवाय जें सौंदर्य वा सत्य ह्या कलांना व्यक्त करतां येणें अशक्य आहे, तें सौंदर्य व सत्यहि काव्य व्यक्त करूं शकतें; काव्याच्या द्वारां रंगसंगति जशी व्यक्त करतां येतें—कवि बोरकरांची ‘बांगड्या’ ही कविता पहा—तशीच नादसंगति व्यक्त करतां येते, रूपसंगति व्यक्त करतां येते, आकारसंगति व्यक्त करतां येते व भावसंगति व विचारसंगतिहि व्यक्त करतां येते. संगतिदर्शन हेंच जर कलेचें खरेंखुरें कार्य असेल, तर तें कार्य काव्य जितकें पूर्णार्थानें करूं शकतें तितकी कोणतीहि इतर कला तें करूं शकत नाहीं. काव्यांतून रूपांचें, रंगांचें, आकारांचें, भावांचें, नादांचें सौंदर्य एकसमयावच्छेदेंकरून व्यक्त होत असतें. सर्व प्रकारच्या सुसंगतींमध्यें वसणारी अंतिम सुसंगति जर कोणती कला यथार्थत्वानें व्यक्त करूं शकत असेल तर ती काव्यकला. सत्याचीं विविध रूपें काव्य व्यक्त करतें व हीं विविध रूपें एकमेकांशीं संलग्न कशीं आहेत, एकमेकांना पूरक, परिपोषक कशीं आहेत, तीं एकाच अंतिम सत्याचीं अंगोपांगें कशीं आहेत, त्यांच्या कक्षा एकमेकांत कशा विलीन होत आहेत व अशा रीतीनें विलीन होत असतांना त्या एकमेकींचें सौंदर्य कसें वाढवीत आहेत व अंतिम सत्याचें यथार्थ दर्शन घडविण्यास कशी मदत

करीत आहेत, हें काव्यच दाखवून देतें; काव्य हें एकाच वेळीं ह्या अनेकविध जीवनसत्यांचें दर्शन घडवूं शकतें, म्हणूनच त्याचें इतर कलांवरील श्रेष्ठत्व हें अबाधित राहिलें आहे; काव्याच्या परिशीलनानें एकाच वेळीं चित्रदर्शनाचा, संगीतश्रवणाचा, आकारसत्यें अवलोकण्याचा, भावसत्यें व विचारसत्यें जाणवल्याचा आनंद मिळूं शकतो; सर्व कलांचा आनंद काव्य देतें व सर्व कलांचें कार्य काव्य साधतें; संगीत, चित्र, शिल्प, स्थापत्य यांतून मूर्त होणारीं सौंदर्यें काव्यांतून शब्दरूपानें व्यक्त होत असतात; हे शब्द, हीं सौंदर्यें रसिकांच्या अन्तःचक्षूंना व श्रवणांना प्रतीत करीत असतात; परंतु हीं प्रतीत होत असतांच आणखीहि कांहीं सौंदर्यें जाणवत असतात : हीं सौंदर्यें म्हणजे भावसंगतींतून व विचारसंगतींतून प्रतीत होणारीं सौंदर्यें. काव्य हें पौर्णिमेच्या पूर्णचंद्राप्रमाणें आहे. ती सर्व कलांची पौर्णिमा आहे; त्याचेच ठिकाणीं ' सत्य ' हें सर्वार्थानें, पूर्णार्थानें, त्याच्या सर्व कलांसह व्यक्त करण्यांची शक्ति आहे. काव्य हेंच नाद, रूप, रस, गंध यांनीं युक्त असें पक्व फल आहे.

मग अशा काव्यकलेच्या आस्वादासाठीं जर एकाच वेळीं आपल्या ठिकाणच्या अनेकविध शक्ति कामीं लागल्या तर त्यांत बिघडलें कोठें ? ह्या सर्व शक्तींच्या संघटित कार्यामुळें त्यांतील एकीचेंहि पूर्ण समाधान होणार नाहीं, असें मर्ढेकरांना वाटतें; परंतु वस्तुस्थिति ह्याच्या उलट आहे. काव्याचा आस्वाद घेतांना आपल्या नेत्रांना रंग, रूप, आकार संगतींच्या दर्शनाचा आनंद मिळतो, आपले श्रोत्र नादसंगतींच्या प्रतीतीनें तृप्त होतात व आपल्या अन्तःकरणशक्ति भावसंगति, विचारसंगति, जीवनव्यवहारसंगतींच्या सुखद जाणिवेनें एका अपूर्व आनंदाचा आस्वाद घेतात. आपण एकाच वेळीं मूर्त आणि अमूर्त सत्यांचें व सौंदर्याचें दर्शन घेऊं शकतों व आनंदित होतों; आपल्या सर्व शक्तींची तृप्ति काव्य करूं शकतें व ह्या तृप्तीमुळें आपणाला जो आनंद होतो तो सत्याचें अधिक सम्यक् रूप ध्यानांत आल्यानें झालेला असतो; म्हणूनच त्याला ब्रह्मास्वादसहोदर म्हणतात.

तेव्हां मर्ढेकर ज्याला कलेचें शुद्धत्व म्हणतात तें त्या कलेच्या श्रेष्ठत्वाचें गमक ठरतें असें वाटत नाहीं; एवढेंच नव्हे तर असें म्हणावेंसें वाटतें कीं जी कला रसिकाच्या ठिकाणच्या अधिकांत अधिक सौंदर्यास्वादशक्तींचें व म्हणूनच सत्यास्वादशक्तींचें समाधान करूं शकते ती कला त्या मानानें श्रेष्ठत्व पावते.

नाटक आणि कादंबरी

नाटक आणि कादंबरी यांच्यामधील स्वरूपभेदाबाबत कांहीं वेळां मोठ्या चमत्कारिक समजुती दिसून येतात. बाविसाव्या महाराष्ट्र नाट्यसंमेलनाच्या वेळीं केलेल्या अध्यक्षीय भाषणाच्या ओघांत श्री. अत्रे यांनीं नाटक आणि कादंबरी ह्या दोन वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपभेदाबाबत आपले विचार एक दोन ठिकाणीं प्रगट केले आहेत.

त्यांत एके ठिकाणीं ते म्हणतात, " जीवनांत नाट्याला स्थान आहे, वाव आहे आणि महत्त्व आहे. कारण नाट्य म्हणजे झगडा, खटका, झोंबाझोंबी अन् युद्ध! कादंबरींतील पात्रें प्रवाहपतिताप्रमाणें परिस्थितीच्या ओघांत वहात जातात. नाटकांतलीं पात्रें आपल्या परिस्थितीशीं झगडत राहतात. हा नाटक आणि कादंबरींतील फरक आहे."

जीवनांत नाट्य आहे, झगडा आहे, युद्ध आहे, खटके आहेत हें खरें; परंतु जीवनांतील हें युद्ध, हें नाट्य नेहमींच फक्त नाटकाचा विषय होऊं शकेल असें नाहीं. त्यांतील कांहीं नाट्यवस्तू व्हावयाला प्रकृतिशः अयोग्य ठरेल; कांहीं लघुकथांचा विषय होईल; कांहींवर केवळ नाट्यछटा लिहिल्या गेल्या तरच त्यांतील नाट्य सर्वतोपरी वाचकांच्या लक्षांत येऊं शकेल. कांहीं तर कादंबऱ्यांचाहि विषय होऊं शकेल. कथा–कादंबऱ्यांना नाट्य मानवत नाहीं असें म्हणणें म्हणजे कथाकादंबऱ्यांचा विषय 'जीवनेतर' असतो, जीवन नसतो असें म्हणण्यासारखें आहे. खरेंखुरें जीवंत नाट्य जीवनाच्या वास्तवपूर्ण चित्रणांतून जन्माला येत असतें; जीवनाच्या वास्तवरूपांतच नाट्याचीं बीजें असतात: समर हा जीवनाचा आत्मा आहे. हा समर मनुष्याच्या बाह्य जीवनांत व आन्तर्जीवनांत सतत चालू असतो; मग असें असतां वास्तव जीवनाचें चित्र रेखाटणाऱ्या

कथाकादंबऱ्यांतून जीवनाचा आत्मा जो नाट्य त्याचें चित्र उमटल्यावांचून कसें राहील? जीवनाला जी अस्थिरता, जी अनिश्चिति, जी अद्भुतरम्यता, जी गतिमानता, जें आकर्षकत्व, जें अखंड नवीनत्व आलेलें आहे तें त्यांतील अखंड चालू असलेल्या 'समरा'मुळेंच ना? या समरांत झगडणाऱ्या स्त्री-पुरुषांच्या चेहऱ्यावर सुखदुःख, आशानिराशा इत्यादि भावनांचे जे क्षणोक्षणीं बदलणारे छायाप्रकाश दिसत आहेत, ते ह्या जीवनांतील नाट्यामुळेंच ना? हें नाट्य कादंबरींत अवतरत नाहीं काय? ह्याच समराचीं विविध रूपें आपणास कादंबरींत पहावयास मिळतात ना? कादंबरींतील पात्रांचें जीवन ह्या नाट्यापासून कधींतरी अलिप्त राहूं शकेल काय? मग असें असतां कादंबरींतील पात्रें हीं प्रवाहपतिताप्रमाणें वाहत जातात, नाटकांतील पात्रें तेवढीं जीवनाशीं झगडतांना दिसतात असें म्हणण्यांत काय अर्थ आहे? ज्या विशिष्ट परिस्थितीशीं झगडत हीं दोन्हीही प्रकारचीं पात्रें आपापला मार्ग आक्रमीत असतात, त्या परिस्थितीचें स्वरूप नाटकांत निराळें असतें व कादंबरींत निराळें असतें असें थोडेंच आहे? ह्या परिस्थितीचें स्वरूप दोन्हीकडेहि सारखेंच असतें व तिच्याशीं चालू असलेला व्यक्तींचा झगडाहि दोन्हीकडे सारखाच असतो. फरक जो आहे तो ह्या झगडणाऱ्या व्यक्तींच्या स्वभावाच्या घडणींत नाहीं, किंवा त्या व्यक्ति ज्या परिस्थितींत वावरतात त्या परिस्थितीच्या स्वरूपांत नाहीं, तर त्यांच्या आविष्कारांत, त्यांच्या प्रकटीकरणाच्या रीतींत आहे. नाटकाची रीत वेगळी आहे; कादंबरीची रीत वेगळी आहे. दोन्हीहि वाङ्मयप्रकारांना आपापलीं बंधनें आहेत; त्या त्या बंधनांना अनुसरून त्यांच्या स्वरूपांत कांहीं स्थूल स्वरूपाचे विशेष आज कित्येक शतकांच्या वापरानें निर्माण झाले आहेत. हे विशेष मुख्यतः त्यांच्या मांडणींत, त्यांच्या परिणामाच्या क्षेत्रमर्यादेंत व त्यांच्या विशिष्ट माध्यमांत झालेले आहेत: व त्यामुळेंच प्रत्येकाला स्वतःचें असें वैशिष्टयपूर्ण स्वरूप प्राप्त झालें आहे.

परंतु अशी जरी परिस्थिति असली व प्रकृतिभेदानुरूप जीवनांतील नाट्याचें नाटकांत उमटणारें चित्र हें कादंबरींत उमटणाऱ्या त्याच्या चित्रापेक्षां कांहीं रंगछटांच्या बाबतींत जरी वेगळया प्रकारचें असलें, तरी तेवढ्यावरून कादंबरी-पेक्षां नाटक श्रेष्ठ आहे असें म्हणतां यावयाचें नाहीं. नाटक हें दृश्य व श्राव्य

असल्यामुळें त्याची परिणामक्षमता ही साहजीकच कादंबरीपेक्षां अधिक सुलभ असणार. हा परिणाम बहुसंख्य साक्षर व निरक्षर लोकांवर एकाच वेळीं होऊं शकणार. परंतु हें जरी खरें असलें तरी केवळ तंत्राच्या दृष्टीनें विचार करतां कादंबरी ही नाटकापेक्षां जास्त लवचीक असल्यामुळें अंतिम परिणाम कादंबरी ज्या ज्या पद्धतींनीं साधूं शकेल व शकते, त्या त्या पद्धती नाटकाच्या कधींहि वाट्याला येणार नाहींत. कादंबरी ही सर्वच वाङ्मयप्रकारांचें तंत्र एका वेळीं आत्मसात् करूं शकते, मग ती नाटकाचें करतें हें वेगळें सांगण्याची जरूरी नाहीं. इष्ट परिणाम साधण्यासाठीं—जीवनांतील दृश्य व अदृश्य नाट्य व्यक्त करण्यासाठीं—व्यक्तिव्यक्तीमधील, व्यक्ति व समाज यांजमधील, व्यक्तीचें एक मन व दुसरें मन यांच्यांतील, किंबहुना एक कल्पना व तद्विरुद्ध कल्पना यांतील झगडा, द्वंद्व, प्रकट करण्यासाठीं कादंबरीकार हव्या त्या तंत्राचा उपयोग करील. रंगभूमीवरील पात्रें आपल्या भाषणांच्या व हावभावांच्या द्वारां आपल्या जीवनांतील नाट्य व्यक्त करतात ना ?-मग त्याच तंत्राचा अवलंब करून जर तें चांगल्या रीतीनें व्यक्त होत असेल, तर कादंबरीकार आपल्या कथेंत त्याचा उपयोग केल्याशिवाय राहणार नाहीं. गॅल्सवर्दीनें फोरसाइट सागाचे शेवटील एक कादंबरी नाटकाचा आत्मा जो संभाषण त्याचाच केवळ अवलंब करून लिहिली आहे. कादंबरीकार इतर ललितकलोपासकांच्या साधनांचा व तंत्रांचा देखील आपल्या कथेंत उपयोग करूं शकेल. तो उत्कृष्ट रेखाचित्रकाराच्या तंत्रवैशिष्ट्याची आपल्या लिखितांत योजना करूं शकेल; आकार, (mass) भव्यता, निर्माण करण्यासाठीं शिल्प आणि स्थापत्य ह्या दोन्ही कलांच्या कृतींतील कांहीं वैशिष्ट्यांचें स्थूल अनुकरण करील, कवि होईल, छायाचित्रकार बनेल—काय वाटेल तो होईल, परंतु जो परिणाम साधावयाचा तो साधल्यावांचून राहणार नाहीं. नाटककाराला कांहीं विशिष्ट मर्यादा संभाळूनच हा परिणाम साधावयाचा असतो, व साधतां येतो. अर्थात् कथेनें वा कादंबरीनें साधलेल्या परिणामाची व्यापकता व सखोलता ही नाटकानें साधलेल्या परिणामाच्या व्यापकतेपेक्षां कधीं कधीं जास्त असते. व्हिक्टर ह्यूगोच्या 'Les Miserables' व डॉस्टोव्हस्कीच्या 'Crime and Punishment' नें

केलेलें कार्य हें त्याच विषयावर लिहिलेल्या नाटकांच्या कार्यापेक्षां जास्त परिपूर्ण व सर्वस्पर्शी आहे, असें म्हणतां येईल. ह्याचें कारण असें कीं कादंबरीकार आपलें बाह्य व आन्तर्जीवनाचें दर्शन घडवून आणण्याचें कार्य निरनिराळ्या युक्तया उपयोजून, वेगवेगळया दृष्टिकोणांचा उपयोग करून साधीत असतो; मग तें त्याच्या मनांत असल्यास व अंगीं कुवत असल्यास सर्वांगपरिपूर्ण उतरत असल्यास नवल तें काय ? नाटककारास हें शक्य असतें काय ? असल्यास कितपत शक्य असतें ? इच्छित परिणाम साधण्यासाठीं कादंबरीकाराच्या हातीं जेवढीं साधनें आहेत त्यांच्या निम्म्यानें तरी नाटककाराच्या हातांत आहेत काय ? ह्यावर असें उत्तर देतां येईल, व देण्यांत येतें कीं एवढीं थोडीं साधनें हातांत असतां नाटककार आपलें कार्य साधतो, ह्यांतच त्याचें वैशिष्ट्य आहे. परंतु हें जसें म्हणण्यांत येतें, तसें असेंहि म्हणतां यावयाचें नाहीं का कीं ह्याच गोष्टींत तर नाटककाराची हतबलता सांठवलेली आहे. येथेंच याच्या पायांत खोडा घालण्यांत आला आहे; इष्ट परिणाम साधण्याच्या त्याच्या मार्गांतील हीच तर सर्वांत मोठी धोंड आहे. नाट्यलेखन ही एक अवघड कला असेल, परंतु ती अवघड आहे, ह्याचा अर्थ ती कादंबरीलेखनापेक्षां श्रेष्ठ आहे असा नाहीं; आणि तसाच विचार करूं गेलें तर कादंबरीलेखन ही तरी काय सोपी कला आहे ? ती जर सोपी कला असती, ती जर केवळ कष्टसाध्य अशी कारागिरी असती तर बर्नार्ड शॉसारख्या नाटककाराच्या कपाळावर अयशस्वी कादंबरीकार असा शिक्का बसलाच नसता; व कादंबरी व नाटक ह्या दोन्हीहीं वाङ्मयक्षेत्रांत सारख्याच तेजानें तळपल्याबद्दल गॅल्सवर्दी व मॉम ह्यांना जो मान देण्यांत येतो तोहि देण्यांत आला नसता. ह्याप्रमाणें वादाच्या दोन्हीहि बाजू आपापल्या परीनें सजवितां येत असल्या तरी अशाप्रकारें एका वाङ्मयप्रकाराचें दुसऱ्या वाङ्मयप्रकारावरील (अभासित) श्रेष्ठत्व प्रस्थापित करूं पहाणें योग्य नाहीं. कारण आपण असें करूं लागलों कीं त्या अभिनिवेशांत एका वाङ्मयप्रकारांतील प्रकृतिसिद्ध उणीवा व दुसऱ्याला मिळालेल्या प्रकृतिसिद्ध सवलती (व त्यामुळें वाढलेली त्याची परिणामक्षमता) आपल्या नजरेस येत नाहीं व एकाला मान देण्याच्या भरांत आपण दुसऱ्याला अन्याय करतों. कादंबरीच्या पानांना 'तांबोळ्याच्या पानां'ची उपमा

देतांना अत्र्यांच्या हातून ही चूक होते असें मला वाटतें. आपापल्या परीनें प्रत्येक वाङ्मयप्रकार हा श्रेष्ठच आहे; तो एक विशिष्ट वाङ्मयप्रकार आहे ह्याचाच अर्थ त्याला स्वतःचें असें एक वेगळें स्वतंत्र स्वरूप आहे कीं ज्या स्वरूपामुळें तो इतरांपासून वेगळा उमटून पडावा.

हा श्रेष्ठकनिष्ठत्वाचा प्रश्न बाजूला ठेवून ह्या दोन वाङ्मयप्रकारांत चित्रित होत असलेल्या जीवन-नाट्याचीं विशिष्ट स्वरूपें काय असतात ह्या प्रश्नाचा जरा खोलवर विचार करणें अगत्याचें आहे. परंतु हा विचार करण्यापूर्वी नाटककार व कादंबरीकार ह्यांच्या कार्यांच्या स्वरूपांतच जो भेद असतो असें श्री. अत्रे म्हणतात, तो तसा खरोखर असतो कीं काय हा प्रश्न सोडविणें जरूरीचें आहे. अत्र्यांचें म्हणणें असें कीं 'समाजांत समोर दिसणाऱ्या गोष्टी जशा घडतात तशा त्या वर्णन करणें' हें कादंबरीकाराचें काम आहे, तर 'त्या गोष्टी तशा कां घडतात ह्याचा शोध लावणें हें नाटककाराचें काम आहे.' त्यांचें म्हणणें असें कीं केवळ जीवनाचें चित्रण करून नाटककार थांबत नाहीं तर दोन पावलें पुढें जाऊन हें जीवन असेंच कां, हा प्रश्नहि सोडविण्याचा प्रयत्न तो करीत असतो; म्हणजे त्यांच्या मतें दोघेहि जीवनाचें चित्रण करतात -म्हणजेच माझ्या मतें जीवन-नाट्याचें चित्रण करतात,-परंतु हें चित्रण करतांना एकाचा रोख केवळ चित्र रेखाटण्याकडे असतो तर दुसऱ्याचा चित्र-विषयाची कार्य-कारणमीमांसा लावण्याकडे असतो. वादाकरितां श्री. अत्रे ह्यांचें वरील म्हणणें घटकाभर मान्य केलें तरी प्रश्न असा उरतो कीं हें जें स्वतंत्र कार्य नाटककार करतो असें अत्रे म्हणतात तें आपल्या नाटकांतील पात्रांच्या संभाषणांच्या व दृश्य व सूचित हालचालींच्या द्वारांच ना? मग तो जें हें कार्य करतो असें श्री. अत्रे ह्यांना वाटतें तें कादंबरी-कारास अशक्य आहे काय? नक्की नाहीं. मनांत असल्यास तोहि हें कार्य अवश्य करूं शकेल. कादंबरींत पात्रें असतात : त्यांच्या दृश्य व अदृश्य हालचालींचें चित्रण असतें : एवढेंच नाहीं तर याहीपेक्षां इतर आणखी किती तरी गोष्टी चित्रित करणें शक्य असतें. असें असतां जीवनाचा अर्थ काय हा प्रश्न फक्त नाटककारच विचारूं शकतो व ह्या प्रश्नाचें उत्तर फक्त तोच सांपडवूं शकतो हें म्हणणें समंजसपणाचें खात्रीनें ठरत नाहीं :

कारण तो जर तसें करीत असेल तर तो तें ज्या ज्या साधनांच्या द्वारें साधतो तीं तीं साधनें—एवढेंच नव्हे तर त्याहीपेक्षां अधिक प्रभावी साधनें हातांत असतांना कादंबरीकार तें कां साधणार नाहीं ? व खरोखरः वस्तुस्थिति अशी आहे कीं आपापल्या कलेच्या मर्यादा संभाळून जीवनाचा अर्थ शोधून काढण्याचें कार्य, जीवनाचा अर्थ लावण्याचें कार्य, जेवढें आपणाला करतां येणें शक्य आहे, तेवढें कादंबरीकार व नाटककार—एवढेंच काय परंतु सगळेच ललित-लेखक हे करीत असतात : जशी ज्याची कुवत असेल, जसा ज्याचा दर्जा असेल, तसें त्या लेखकाला ह्या कार्यांत यश येत असतें. मग तो कवि असो, लघुकथालेखक असो, कादंबरीकार असो, वा गुजगोष्टी-लेखक असो.

ही वस्तुस्थिति असल्यामुळें कादंबरीकाराचा संबंध केवळ कार्याशीं असतो, कारणांशीं नसतो असें म्हणतां येत नाहीं. परंतु श्री. अत्रे असें विधान करावयास कां तयार होतात हें कळण्यासारखें आहे. आजवरच्या कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां, त्यांचा हेतु जीवनाच्या निरनिराळया अंगांचीं चित्रें काढून जीवन हें असें आहे, हें दाखविण्याचा होता असें खरोखरच दिसून येतें. परंतु असें जरी असलें तरी हळूहळूं या हेतूंत सूक्ष्म बदल होत आहे. अलीकडील कादंबरीकारहि जीवनाच्या अंगोपांगांचीं चित्रें काढीत आहेत, नाहींत असें नाहीं; परंतु त्यांतील कांहींचा कल, तीं काढतांना जीवन हें असें आहे, हें सांगण्याकडे नसून ‘जीवन हें खरोखर असेंच आहे काय?’ ‘जीवन जें असें दिसतें, तें अमुक अमुक कारणांकरितांच काय?’ असें विचारण्याकडेहि आहे. जीवनाविषयीं सिद्धांतवजा विधानें करण्याचे दिवस आतां जात असून त्यासंबंधानें अनेक प्रश्न विचारण्याकडे आधुनिकांची प्रवृत्ति दिसून येत आहे. याचें कारण जुन्या सिद्धांतवजा समजुती, जुनीं मूल्यें–आणि अर्थात् जुनी पार्श्वभूमि हल्लीं बदलली आहे, आणि बदलत आहे. जुने कादंबरीकार आपल्या कृतींच्या द्वारां ‘जगांत अमुक अमुक गोष्टी घडतात’—हें सांगण्यांत गढून गेले होते. हल्लींचा कादंबरीलेखक ‘जगांतील माणसें अशा प्रकारचीं आहेत,’ हें सांगण्यांत भूषण मानतो. घटनांपेक्षां माणसांना कादंबऱ्यांच्या क्षेत्रांत जास्त महत्त्व प्राप्त झालें आहे आणि म्हणूनच गुंतागुंतीच्या कथानकापेक्षां पात्रांचें

स्वभावचित्रण हें कादंबरीचें प्रमुख अंग ठरत आहे. मनुष्याच्या अंतःकरणांतील सूक्ष्म व्यापार कलात्मकतेनें वर्णन करतांना कादंबरीकारांना मानसशास्त्राची कितीतरी मदत होत आहे. कोणत्याहि घटनेच्या मागची कारणमीमांसा निरनिराळ्या दृष्टीनें लावण्यास त्यांना केवढा तरी वाव मिळत आहे. आधुनिक कादंबरीकाराची भूमिका न्यायाधिशाची नसून संशोधकाची आहे. आपल्या संशोधनांतून आपल्याला काय आढळून आलें हें सांगण्याचीसुद्धां त्यांतील कित्येकजण काळजी घेत नाहींत. तुमच्यापुढें ते फक्त आपलें संशोधनकार्य ठेवतात व त्यांतून तुम्हालाच पाहिजे ते सिद्धांत काढावयाला वाव देतात; एवढेंच नव्हे तर कित्येक वेळां तुम्हांलाहि स्वतःबरोबर घेऊन ते आपलें संशोधनकार्य कादंबरींतून चालू ठेवतात.*

जीवननाट्याचें कादंबरींत वा नाटकांत चित्रण करतांना कादंबरीकारास व नाटककारास कितीतरी अवधानें सांभाळावीं लागतात. नाट्य हा जरी जीवनाचा गाभा असला तरी तें बरेंचसें क्षणजीवी असतें. त्यांतील तजेला निघून जातांच त्याजकडे बघवत नाहीं कीं तें ऐकवत नाहीं. नाट्य हें आहे तसें व त्याच्या विशिष्ट काळींच पकडावें लागतें. त्याचें चित्रण करतांना त्यांतील जिवंतपणा कायम राखावा लागतो. जीवनाशीं असणारी त्याची अविभाज्यता लक्षांत बाळगावी लागते. त्याला अद्भुताचा, अतिरिक्त भावनावशतेचा स्पर्शहि वावडा असतो. सर्व वास्तवाचा तें आधार आहे, ह्या गोष्टीचा एक क्षणभरही स्वतःस व वाचकांस किंवा प्रेक्षकांस विसर पडूं न देणें नाटककारास व कथाकारास अति आवश्यक असतें. ह्याकडे क्षणभर दुर्लक्ष झाल्यास ज्या नाट्याचें चित्रण तो करणार त्याच्याऐवजीं नाटकीपणा तेथें अवतरतो. हा नाटकीपणा म्हणजे नाट्याचा खूनच होय. त्याला कृत्रिमपणाची, अवास्तवतेची, अद्भुताची घाण येऊं लागते. तें जीवनाचें चित्रण होऊं शकत नाहीं. कांहींतरी वेगळेंच होतें. नाट्य हें पुष्कळदां मूकहि असूं शकतें. नाट्य म्हणजे संभाषण नव्हे. नाट्याच्या नांवावर सर्वसाधारणपणें खपणारीं जीं त्याचीं बाह्य लक्षणें आहेत, जीं त्याचीं प्रकृतिनिष्ठ उपजत लक्षणें नव्हत—जीं त्यांच्या कांहीं विशिष्ट

* **Aspects of Novel**—***E. M. Forster.***

प्रकारच्या आविष्काराचीं केवळ बाह्य चिन्हें आहेत-त्यांच्यापैकींच संभाषण हें एक आहे. खऱ्या नाट्यानुकूल संभाषणांतहि, पाहूं गेलें असतां असें आढळतें कीं त्यांत पात्रांकडून बोलल्या गेलेल्या वाक्यांपेक्षां न बोललीं गेलेलीं परंतु सूचित केलेलीं वाक्येंच जास्त असतात. नाटकांत नाट्य हें संभाषणांतून मूलतः निर्माण करावयाचें असल्यामुळें किंवा असें म्हणूं या कीं नाटकांत जीवनांतील एका विशेष प्रकारच्या नाट्याला संभाषणांच्या द्वारांच वाचा फोडावयाची असल्या-मुळें त्यांतील वास्तवता, जिवंतपणा, नावीन्य, आकर्षकता कायम ठेवणें किंवा नाहींशीं करणें हें बरेंचसें ह्या संभाषणांवरच अवलंबून असतें. हीं संभाषणें जेव्हां प्रत्यक्ष जीवनसंघर्षांतून स्फुरलेलीं असतात, समराची अभिव्यक्ति करण्याचें सामर्थ्य जेव्हां त्यांचे ठिकाणीं दिसून येतें, ज्या व्यक्तींच्या तोंडून तीं बाहेर पडतात त्यांच्या जीवननाट्याशीं जेव्हां त्यांचा जिव्हाळ्याचा संबंध असतो, म्हणजे त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावांना व विचारांना जेव्हां प्रत्यक्ष सत्याचा आधार असतो तेव्हांच तीं संभाषणें नाट्याला उपकारक ठरतात. जेव्हां तीं निर्माण व्हावयाला पुरेशीं कारणें नसतात, त्यांच्या मागचे हेतु स्पष्ट नसतात, तर दुर्बल असतात, त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावांना व विचारांना तीं ज्यांच्या तोंडून बाहेर पडतात त्यांच्या जीवननाट्याचा आधार नसतो त्यावेळीं तीं नाटकी, नकली, मेळयांतील संभाषणांसारखीं ओढून ताणून आणलेलीं वाटतात. नाट्य जाऊन त्याच्याऐवजीं पुष्कळदां जो केवळ नाटकीपणा (Melodrama) अवतरतो त्याच्या बुडाशीं संभाषणाच्या बाबतची ही कृत्रिमता, अस्वाभाविकता हेंच कारण असूं शकतें.

नाट्य हें मूकही असूं शकतें असें मीं ज वर म्हटलें त्याचें प्रत्यंतर आपणांस दोन्हीहि ठिकाणीं म्हणजे कथांत व नाटकांत पहावयास मिळतें: व्यक्तीच्या अन्तर्मनांत चाललेला समर हा त्या व्यक्तीच्या हालचालींत, वागणुकींत, चेहरेपट्टींतहि दिसून येतो, तो बोलून दाखवावयाला शब्दांचीच आवश्यकता लागते असें नाहीं कारण पुष्कळ वेळां तो इतका उत्कट असतो कीं त्याचा नीटसा परिस्फोट शब्दांच्या द्वारांहि होऊं शकत नाहीं. ही झाली व्यक्तीची गोष्ट. परंतु ज्यावेळीं समाजाच्या अन्तर्जीवनांत भयंकर समर माजलेला असतो, त्यावेळीं सुद्धां त्याचे दृश्य परिणाम आपणांस व्यक्तिजीवनावर उमटत असलेले

दिसतात. त्याच्या स्पंदनानें वरखालीं होणारें व्यक्तीजीवन आपणांस कथा-कादंबऱ्यांतून हेलावतांना पहावयास मिळतें व त्यांतून आपणास ह्या नाट्याची तीव्र जाणीव होते. येथेंहि त्याचा परिस्फोट करावयाला वेगळ्या शब्दांची जरूरी लागत नाहीं.

नाट्याच्या चित्रणाची सम्यक् कल्पना येथें कठींणच आहे; परंतु एवढें मात्र खरें कीं कथाकादंबऱ्यांतून व नाटकांतून व्यक्त होणारें त्याचें स्वरूप प्रकृतिशः एकच प्रकारचें असतें. जीवनांतील यःकश्चित् घडामोडींत नाट्य आहे असें कोणीच म्हणणार नाहीं, परंतु ज्या ज्या गोष्टींमुळें जीवन हें जगावेंसें वाटतें व ज्या ज्या गोष्टींमुळें जीवन जगणें कठीण जातें त्या त्या गोष्टींत नाट्याचे अखंड झरे पाझरत असतात हें निश्चित. त्यांचा शोध लावून जे कलावंत त्यांचा आपल्याला आवडेल त्या कलामाध्यमाच्या द्वारां आविष्कार करतात, ते पुष्कळ वेळां उत्कृष्ट कलाकृतीस जन्म देतात. मग त्या कृतीचें नांव नाटक असो; कादंबरी असो, लघुकथा असो, नाट्यछटा असो वा वेगळेंच कांहींतरी असो.

कथावाङ्मय आणि मनोविश्लेषण

आपल्या 'रात्रीचा दिवस' ह्या लिखाणाच्या प्रस्तावांत श्री. मर्ढेकर लिहितात, "प्रस्तुत लिखाण बव्हंशीं प्रयोगात्मक आहे...प्रयोगाचा उद्देश अगदीं साधा आहे. तो म्हणजे एका विशिष्ट व्यक्तीच्या कांहीं तासांच्या संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करणें. जन्मल्यापासून मरेपर्यंत प्रत्येक व्यक्तीची जीवन-यात्रा म्हणजे एक अखंड आणि अप्रतिहत संज्ञाप्रवाह असतो. हा संज्ञाप्रवाह अनंत मनोव्यापारांनीं व त्यांच्या गुंतागुंतीच्या परस्पर संबंधांनीं बनलेला असतो. त्यापैकीं कांहीं मनोव्यापार व त्यांचे संबंध जागृतपणें दुसऱ्याला ऐकूं येतील अशा शब्दांत किंवा दिसतील अशा वृत्तींत प्रगट होतात. इतर अशा स्वरूपांत प्रगट होत नाहींत पण त्यांची जाणीव मात्र प्रत्येक व्यक्तीला असते. आणि उरलेले मनोव्यापार व त्यांचे संबंध असे असतात कीं, ते कुठल्याहि इंद्रियगोचर बाह्य स्वरुपांत प्रगट होत नाहींत. इतकेंच नव्हे, तर त्यांची जाणीवहि व्यक्तिमनाला बहुधा नसते; किंवा असलीच तर अस्पष्ट आणि संदिग्ध, आणि क्वचित् दिशाभूल करणारीहि असते. संज्ञाप्रवाहाच्या या तीनहि थरांची व त्यांच्या परस्परसंघर्षणाची, त्यांतील क्रियाप्रतिक्रियांची, स्थूलपणें नोंद करण्याचा प्रयत्न मी केला आहे."

हा जो प्रयत्न श्री. मर्ढेकरांनीं केला आहे तो यशस्वी झाला आहे कीं नाहीं, हें कोणत्या मूल्यांनीं ठरवावयाचें ? प्रथमतः एक गोष्ट सर्व वाचकांच्या ध्यानांत येते, ती अशी कीं, संज्ञाप्रवाहाच्या अर्धजागृत किंवा सुप्त थरांची नोंद करतांना जी पद्धत मर्ढेकरांनीं वापरलेली आहे ती अचूक आहे काय ? तिचा उपयोग करून ह्या संज्ञाप्रवाहांचें वास्तव चित्र रेखाटलें जात आहे काय ? गरम पाण्यावरून प्रम पाणीवर व प्रम पाण्यावरून पमूप्राणीवर क

त्यावरून Pomegranates वर उडी घेणारें मन, त्याचप्रमाणें डाळिंबावरून वाळिंबे डॉक्टरांकडे धांव घेणारें मन हें खरोखर वास्तवमन आहे काय, अशी शंका प्रथम उत्पन्न झाल्याशिवाय रहात नाहीं. कोणत्याहि पदार्थांची आठवण झाली असतां, त्या पदार्थांच्या नांवाच्या अन्त्य अक्षरानें किंवा अक्षरानीं प्रारंभ होणाऱ्या दुसऱ्या कोणत्याहि पदार्थाची आठवण जर आपल्या मनाला सतत होते असें वाटत असेल, तर तें मानसशास्त्र नसून केवळ (तर्कदुष्ट) शास्त्र आहे असेंच समजावयास नको काय ? अशा साचेबंद संज्ञाप्रवाहांना जन्म देणाऱ्या मनाचें अंतरंग-चित्र रेखाटण्यांत तरी तात्पर्य काय--असा प्रश्न म्हणूनच उद्भवतो. कारण तेंहि कांहीं खरें मानवी मन नव्हे. कल्पनांच्या साहचर्याचें--Association of ideas-तत्त्व मानसशास्त्रज्ञ मान्य करतात हें जरी खरें असलें, तरी त्याचें असलें अवास्तव, यांत्रिक चित्रीकरण कसें पटणार ?

येथें एक दुसरा असा प्रश्न उद्भवतो कीं हें सर्व संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करण्याचें प्रयोजन काय ? त्याचे हेतु अनेक असूं शकतील. पैकीं पहिला हेतु असा असूं शकेल कीं आतांपर्यंत आपण जें मनोव्यापारांचें चित्रण कथांतून करीत आलों तें बरेंचसें तर्काधिष्ठित, अनुमानित असें होतें. अच्या मनांत अमुक एका प्रसंगीं कोणते विचार चालू होते हें कादंबरीकार आपल्या पद्धतीनें वर्णीत असत, व तें वर्णन सादर करीत असतां ते एकच काळजी घेत, ती ही कीं त्या सर्व वर्णनावरून 'अ'च्या मनोरचनेची जी कल्पना वाचकांस यावयाची ती सुसंबद्ध असावी-एकजीनसी असावी. हें मनोव्यापारांचें वर्णन जास्त वास्तवपूर्ण करण्याचा प्रयत्न-त्यांतील गुंतागुंत, त्यांतील सुसंबद्ध अशी असंबद्धता व्यक्त करण्याचा प्रयत्न, कांहीं आधुनिक कादंबरीकारांनीं केला. व त्यामुळें कथावाङ्मयाला बराच फायदा झाला; कारण जीवनानें अधिक वास्तव असें चित्र रेखाटणें त्यामुळें शक्य होऊं लागलें. त्याचाच अनुवाद सदर कादंबरींत मर्ढेकरांनीं केलेला असावा. म्हणजे असें कीं संज्ञाप्रवाहांचें हें चित्रण करण्याचें प्रयोजन असें कीं, एका विवक्षित मनाच्या एका विशिष्ट कालखंडांतील व्यापारांचें वास्तव-चित्रण करणें. परंतु वरच्या परिच्छेदांत उपस्थित केलेल्या शंकेनें हें चित्रण एकतर त्या मनाचें वास्तवपूर्ण चित्रण झालेंसें वाटत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर त्यामुळें जी कृत्रिमता त्यांत आलेली

आहे, तिच्यामुळें ह्यापेक्षां आपलें पूर्वपरंपरागत हरीभाऊ आपटेप्रणीत मनोविश्लेषण पुरवलें, असें म्हणण्याची पाळी येत आहे. शिवाय हें मनोविश्लेषण वास्तवपूर्ण आहे कीं नाहीं हें ठरवावयाला गमक काय, तेंहि कळत नाहीं. अर्धजागृत वा सुप्त संज्ञाप्रवाहांचें चित्रण जें लेखक करणार तें तरी केवळ तर्कावर व अनुमानावर भिस्त ठेऊनच ना ? मग तें कितीसें वास्तव होणार ? जें सामान्यतः आपणाला कळत नाहीं, किंवा ज्याची जाणीव असली तरी अतिशय अस्पष्ट असते, (व मर्ढेकर म्हणतात त्याप्रमाणें कांहीं वेळां चुकीचीहि असते,) त्यांचें चित्रण हें वास्तवपूर्ण कसें होणार ? म्हणजे ह्याचा अर्थ असा कीं जुनें कथाकादंबरींतील मनोविश्लेषण हें अवास्तव, यास्तव हें नवीन पद्धतीचें 'तीन थरी' मनोविश्लेषण करावयाला जावयाचें, व तें करतांना जास्त जास्तच तर्काची व अनुमानाची (अनुभवाची म्हणतां येणार नाहीं) मदत घेऊन तें अगदीं अवास्तव बनवावयाचें. ह्या सर्व प्रकारानें काय साधतें तेंच कळत नाहीं.

दुसरें असें कीं केवळ संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण करण्याकरितां ५०।६० पानें खर्चावींत काय हाहि एक मोठा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. ललित-वाङ्मयांत वास्तवाचें चित्रण करण्यांत येतें ही गोष्ट जरी खरी असली तरी ज्या वास्तवाचें चित्रण करावयाचें त्यांत कांहींतरी वैशिष्ट्य असतें, हें कबूल करावें लागेल. वैशिष्ट्यपूर्ण, अर्थपूर्ण वास्तव (Significant reality) हेंच कलाकृतीचा विषय होऊं शकतें. केवळ वास्तव, केवळ प्रत्यक्ष हें नीरस, रुक्ष, रसहीन असतें; त्याच्या एका विशिष्ट अंगाचें, विशिष्ट वेळीं, विशिष्ट गोष्टी गाळून, टाळून घेतलेलें दर्शन हेंच नेहमीं सौंदर्यदायी व सत्यदर्शी असतें. चित्रकार चित्र काढतांना हीच गोष्ट करतो; समोर दिसणाऱ्या वस्तूचें अंगन् अंग, रेषान् रेषा, तो रेखाटीत बसत नाहीं; तर ज्या तिच्या ठिकाणच्या वैशिष्ट्यांमुळें ती वस्तु ही इतर वस्तूंपासून वेगळी उमटून पडत असते, ज्या वैशिष्ट्यांमुळें त्या वस्तूला तिचें स्वतःचें असें वेगळें रूप प्राप्त झालेलें असतें, त्याच गोष्टींचें चित्रण करून तो आपलें चित्र पूर्ण करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. झाडाचें चित्र काढतांना तो पानन्पान रेखाटणार नाहीं, कीं एखाद्या सृष्टिविभागाचें चित्रण करतांना त्यांतील धोंडान् धोंडा चितारणार नाहीं.

चित्रविषयाच्या वैशिष्टयपूर्ण वास्तवाचेंच म्हणजेच Significant reality चेंच तो चित्र रेखाटणार. हीच गोष्ट कथालेखकाच्या किंबहुना सर्वच ललित-लेखकांच्या बाबतींत दिसून येते. त्याजकडून होणारें वास्तवाचें चित्रण हें अशा रीतीनें मर्यादित झालेलें असतें; ही जी मर्यादा तें पाळतें, ती सत्यदर्शना-बाबतच्या कांहीं नियमांनुसार त्यावर लादण्यांत आलेली असते; व त्या मर्यादेमुळेंच त्याला सौंदर्य प्राप्त होत होतें; छायाचित्र आणि चित्र ह्यांत हाच भेद आपणास दिसून येतो. छायाचित्रांतील रूपदर्शन हें पूर्णपणें प्रत्यक्ष असतें, (अर्थात् यंत्राच्या मर्यादा पाळून) तर चित्रांतील रूपदर्शन हें एका व्यक्तीच्या दृष्टीनें चित्रविषयाच्या वैशिष्टयाचें केलेलें चित्रण असतें.

हें विवेचन करण्याचें प्रयोजन इतकेंच कीं हेंच तत्त्व मनोव्यापारांचें चित्रण करतांना कादंबरीकारांनाहि अवलंबवावें लागतें, हें सूचित करावें. मनोव्यापारांचें चित्रण करतांना ललित-लेखक त्यांतील सर्वच थरांची, सर्वच आंदोलनांची जर नोंद करूं लागले तर अनर्थच व्हावयाचा. कथानायक कामावरून घरीं आला आहे. तो घरांत येतांच खुर्चीवर बसतो. तो बसत असतां त्याच्या मनाच्या अंतरंगाची स्थिति कोणत्या प्रकारची असते, तिचें वर्णन करणें. पुढें तो कोटाचीं बटनें काढतो व त्याचें लक्ष्य समोरच्या चित्राकडे जातें : त्याबरोबर त्याच्या मनांतील संज्ञाप्रवाहांत झालेल्या आंतरिक बदलांची नोंद करणें : तो कॉलर काढून टाकतो, जांभई देतो : गडी त्याच्या समोर मोसंब्याच्या रसाचा पेला आणून ठेवतो : त्या रसाच्या रंगाकडे पाहतांच जे संज्ञाप्रवाह निर्माण होतात, त्यांची नोंद करणें.— अरे बापरे! अशा रीतीनें कादंबरीलेखक जर मनोविश्लेषण करूं लागले तर आजच्या कागदाच्या महर्घतेच्या काळांत कादंबरीवाङ्मयाची काय अवस्था होईल, ह्याची कल्पनाच केलेली बरी. बरें हें सर्व कशासाठीं करावयाचें ? तें मानसशास्त्रांतील एखाद्या तत्त्वाचें प्रात्यक्षिक म्हणून असतें, तर गोष्ट वेगळी. मानसशास्त्रशाच्या प्रयोगशाळेंत त्याला स्वतंत्र मानाचें स्थान आहे. येथें नाहीं. तें येथें तसलें प्रात्यक्षिक म्हणून येत नाहीं, तर ललितवाङ्मय, कादंबरी ह्या नांवानें प्रसिद्ध होण्यासाठीं. तें प्रयोगात्मक खरें; परंतु प्रयोगात्मक मानसदर्शन नव्हे—प्रयोगात्मक कादंबरीलेखन. तेव्हां तें कथेच्या उभारणीला

परिपोषक, उपकारक असेंच असावयास नको काय ? त्यानें त्या 'कथे'ला म्हणजे जीवनदर्शनाला मदत करावयास नको काय ? एका व्यक्तिमनाची वैशिष्टयपूर्ण घडण त्यांतून प्रगट व्हावयाला नको काय ? वाचकांना तें वाचून 'काय मानवी मन आहे पहा !' असें तरी निदान वाटावयास हवें ना ? वाचकांच्या मनाचा जो गोंधळ उडणार तो मानवी मनोव्यापारांची गूढता लक्षांत आल्यानें होणार कीं आपण काय वाचीत आहोंत हेंच न कळल्यामुळें होणार ? कथा-वाङ्मयांतील मनोविश्लेषण हें केवळ मनोविश्लेषणासाठीं नसतें, तर त्या कथेसाठीं असतें ही गोष्ट स्पष्ट करावयास पाहिजे, असें नाहीं. मग असें असतां 'रात्रीचा दिवस' ह्या लिखाणांतील हें 'तीन थरी' मनोविश्लेषण कोणकोणत्या बाबतींत त्या लिखाणांतील कथासूत्राला उपकारक ठरतें ? (मर्ढेकर ह्या कथासूत्राला 'एक मामूली कथासूत्र' असें म्हणतात. सामान्यतः वाचकाचेंहि कादंबरी वाचून कथासूत्राबद्दल हेंच मत होतें. परंतु 'एक मामुली कथासूत्र' कादंबरी निर्माण करूं शकतें का ? किंबहुना कादंबरींत कथासूत्र हें मामुली असून चालतें काय ?) "टिक्, टिक्, टिक्—खट्, खट्, खट्—टिकर, टिकर, टिकर—It is now disclosed....राखून... राख्—ऊन--उन राख कुठली अन् गार राख कुठली !" हें संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण कथासूत्राला किंवा अंतिम जीवन-दर्शनाला कोणत्या बाबतींत मदत करतें ? ही संज्ञाप्रवाहांची नोंद वास्तवपूर्ण आहे कीं नाहीं, कोणास ठाऊक; परंतु एक गोष्ट खरी कीं कलेच्या दृष्टीनें, कलापूर्ण सत्यदर्शनाच्या दृष्टीनें ती निरर्थक आहे; आणि म्हणूनच त्याज्य आहे.

कारण अर्थपूर्ण वास्तवाचें (Significant reality) चित्रण करणें हेंच कलेचें कार्य आहे.

आतां उरतां उरला प्रश्न एकच, व तो हा कीं हें संज्ञाप्रवाहाचें चित्रण एकंदर कथा-वाङ्मयाला कोणत्या बाबतींत उपकारक ठरूं शकेल ? 'रात्रीचा-दिवस' ह्या लिखाणांतील उत्तरार्धांत दोन स्वप्नें आहेत. त्यांत सुप्त संज्ञाप्रवाहांचें चित्रण आहे. हीं दोन्हींहि स्वप्नें श्री. मर्ढेकरांनीं मोठ्या कलात्मकतेनें रेखाटलेलीं आहेत. दिक्पालाच्या सुप्त मनाचें हें चित्रण अर्थपूर्ण नाहीं, असें कोण म्हणेल ? ह्या चित्रणांतून त्याच्या मनोरचनेचें जें ज्ञान वाचकांना होतें तें सूक्ष्म, तरल

व भेदक आहे यांत संशय नाहीं, ह्या पुस्तकांतील उल्लेखनीय विभाग हाच आहे; व ह्या दृष्टीनें विचार करतां असलें सूक्ष्म–तरल मनोविश्लेषण कथा–वाङ्मयाला उपकारक ठरेल यांत संदेह नाहीं. कथा–लेखक सूचकतेनें पुष्कळशा गोष्टी सांगत असतो. सूचकतेला ललितकृतींत अतिशय महत्त्व असतें. अशा प्रकारच्या मनोविश्लेषणानें अनेक गोष्टी कलात्मकतेनें सूचित करतां येतात. मनांतील सुप्त समर प्रकट करतां येतात; व इतर तंत्रयोजनेनें सूचित करतां येणार नाहींत अशा गोष्टी, असे पूर्वायुष्यांतील प्रसंग सूचित करतां येतात. परंतु आजपर्यंत असलें मनोविश्लेषण कथा–वाङ्मयांतून करण्यांत आलेलें नाहीं काय? सूचक स्वप्नें सर्वच कथा–वाङ्मयांतून विखुरलेलीं आहेत. तीं जास्त वास्तवपूर्णतेनें रेखाटण्याचा प्रयत्न 'रात्रीचा दिवस' ह्या लिखाणांत करण्यांत आलेला आहे. तो चांगला साधला आहे, असें वाटतें. कारण ह्याहि बाबतींत वास्तवतेचें गमक नाहीं. जें आहे तें आत्मानुभवाचें. व तेंहि अपुरें, अस्पष्ट असें. अशाच प्रकारचें मनोदर्शन आल्डुस हक्स्ले यांच्या अलीकडील कादंबऱ्यांतून करण्यांत आलें आहे; तें जिज्ञासु वाचकांनीं येथें अवश्य नजरे-खालून घालावें.

हरीभाऊ आपट्यांनींहि मनोविश्लेषण केलें आहे. अंधाऱ्या रात्रीं घोड्यावरून दौड करणाऱ्या स्वाराच्या मनस्थितीचें वर्णन पानेंच्या पानें करण्याचा त्यांनींहि प्रयत्न केला; फक्त आपण ज्या संज्ञाप्रवाहांचें वर्णन केलें, त्यांना कोणतें नांव द्यावयाचें हें त्यांनीं ठरविलें नाहीं., मानसशास्त्रांतील अलीकडील शोधांनीं हीं निरनिराळीं नांवें आपल्या वापरण्यांत येऊं लागलीं आहेत. व केवळ त्या नांवाच्या वापरानें आपण कांहीं तरी नवीन वापरूं लागलों, अशी गैरसमजूतहि आपण करून घेण्याचा संभव आहे. परंतु तसें होऊं देतां कामा नये. मनो-विश्लेषण हें केवळ मनोविश्लेषणाकरतां कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रांत शिरणार नाहीं; शिरलेंच तर तद्वारां सौंदर्यनिर्मिती होते काय, जीवनदर्शन अधिक यथार्थपणें घडूं शकतें काय, हें पहावें लागेल. व त्याचबरोबर तें कथावाङ्मयाला उपकारक ठरलें आहे काय, हेंहि तपासावें लागेल. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन नवीन तंत्रानें वापरलेल्या ह्या जुन्या कथासाधनाचें आपण मूल्यमापन करावयाला हवें.

ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : कांहीं विचार*

श्री. माडखोलकर यांची 'मुखवटे' ही कादंबरी वाचण्यापूर्वी तिजवरील कांहीं परीक्षणें माझ्या वाचनांत आलीं. आणि त्या परीक्षणांतून सदर कादंबरीस दिलेलीं 'वृत्तिका,' 'राजकीय कादंबरी,' 'राजकारणी कादंबरी' वगैरे नांवें जेव्हां मीं वाचलीं, तेव्हां एक प्रश्न विशेषें करून माझ्या मनांत डोकावला; तो असा कीं जिला आपण राजकीय कादंबरी असें संबोधितों, तिच्यांत आणि ऐतिहासिक म्हणून जी कादंबरी ओळखली जाते त्या कादंबरींत भेद आहे काय? भेद असल्यास तो कोणकोणत्या बाबतींत आपल्या नजरेस येतो? ऐतिहासिक कादंबरी व राजकीय वा राजकारणी कादंबरी हे कादंबरी-वाङ्मयाचे दोन भिन्न प्रकार आहेत कीं एका विशेष प्रकारच्या ऐतिहासिक कादंबरीसच आपण राजकीय कादंबरी असें म्हणतों? बरें. हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी दुसरा प्रश्न असा कीं ऐतिहासिक कादंबरी असें नामाभिधान तरी आपण कोणत्या प्रकारच्या कादंबरीस द्यावें? तिच्या स्वरूपाविषयींच्या आपल्या कल्पना स्पष्ट आहेत काय? या कादंबरीचा विषय कोणता असावा? केवळ इतिहासप्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांच्या जीवनांवर तिची उभारणी करण्यांत यावी कीं एका विशिष्ट कालांतील समाजजीवनाचें चित्र तिच्यांत रेखाटावयाचें, एवढाच हेतु मनांत धरून कादंबरीकारानें तिच्यांत त्या कालांतील सामान्य स्त्री-पुरुषांचें जीवन वितारावें?

प्रस्तुत कादंबरीचा या दृष्टीनें विचार करतांना वर लिहिलेल्या कांहीं प्रश्नांची अनुषंगानें चर्चा करणें अप्रस्तुत होणार नाहीं, या कल्पनेनें मी माझ्या तद्विषयक समीक्षणाला याच प्रश्नापासून सुरवात करतों. खालील विवेचनात ह्या प्रश्नांचीं जीं थोडींबहुत समाधानकारक उत्तरें मला सांपडतील, त्यांच्या

अनुरोधानें व मदतीनें माडखोलकरांच्या या नूतन कथेचें वरील प्रश्नांपुरतें मूल्यमापन करितां येईल असें मला वाटतें.

जॉन बुखान ह्या कादंबरीकारानें एके ठिकाणीं असें मत व्यक्त केलें आहे कीं एखादा कादंबरीकार हा ज्या कालांत आपलें लेखन करीत असतो, त्या कालाव्यतिरिक्त इतर कोणत्याहि एखाद्या कालखंडांतील जीवनाची तो जेव्हां आपल्या कादंबरीच्या द्वारां पुनर्निर्मिति करतो आणि असें करीत असतां त्या कालांत असलेल्या समाजजीवनांतील एकंदर वातावरण जसेंच्या तसें आपल्या कथेंत उतरविण्याचा प्रयत्न करतो, त्या वेळीं तो एका ऐतिहासिक कादंबरीस जन्म देत असतो. वरील व्याख्या करितांना बुखान हा ऐतिहासिक कादंबरीच्या एकाच प्रमुख अंगावर जोर देतांना आढळतो. तें अंग म्हणजे तिच्यांतून घडविलें जाणारें ऐतिहासिक कालांतील समाजजीवनाचें दर्शन. परंतु एका विशिष्ट ऐतिहासिक कालातील समाजजीवनाचें चित्रण जिच्याद्वारां होतें ती कादंबरी ऐतिहासिक, असेंच जर बुखानच्या म्हणण्याप्रमाणें मानलें तर मग बहुतेक सगळ्याच कादंबऱ्या ह्या त्यांच्या प्रकाशनकालानंतर कांहीं वर्षांनीं ऐतिहासिक ठरण्याचा संभव आहे. १८९७ सालीं लिहिलेल्या एखाद्या 'सामाजिक' कादंबरींत तिच्याच कालांतील जीवन रेखाटलेलें असलें व तीच आम्ही आज १९४१ सालीं वाचूं लागलों कीं अपरिचित कालाचें तिच्या द्वारां चित्रण झालेलें असल्यामुळें ती आम्हांला ऐतिहासिक वाटणार. मग तिला आम्ही ऐतिहासिक म्हणूं काय ? अर्थात् तिला ऐतिहासिक म्हणावयास काय हरकत आहे, असाहि प्रश्न कांहीं रसिक करतील, नाहीं असें नाहीं; किंबहुना तसें पाहतां प्रत्येक कादंबरी ही या दृष्टीनें ऐतिहासिकच आहे; परंतु एवढें मात्र निश्चित कीं जिला आम्ही ऐतिहासिक असें वेगळें नामाभिधान देतों किंवा देऊं, ती कादंबरी ही नव्हे. तिच्यांत तिचें स्वतःचें असें कांहींतरी वेगळें असणें अत्यावश्यक आहे. आणि या दृष्टीनें ही वरील बुखाननें केलेली व्याख्या अतिव्याप्त ठरण्याचा संभव आहे.

ह्याच प्रश्नाचा ज्यांनीं सखोल विचार केला आहे त्या सर ह्यू वॉलपोलांचीं या विषयाबाबतचीं मतें लक्षांत घेण्यासारखीं आहेत. केवळ एका विशिष्ट कालखंडांतील सामाजिक जीवनाचें यथातथ्य चित्रण करणें, एवढेंच त्यांच्या

दृष्टीनें ऐतिहासिक कादंबरीचें कार्य ठरत नाहीं; तर जिला आपण ऐतिहासिक कादंबरी असें म्हणतों तिच्यांत एखाद्या प्रचंड ऐतिहासिक घटनचे वा क्रांतीचे वा चळवळीचे पडसाद उमटले पाहिजेत, असें ते म्हणतात. त्यांच्या मतें त्या कादंबरींतील समग्र वातावरण हें एका ऐतिहासिक प्रसंगविशेषानें भारून टाकलेलें असावें. त्या अत्यंत प्रभावी चळवळीची जाणीव त्या कथेच्या पानापानांतून, वाक्यावाक्यांतून लेखकास आणि त्याचबरोबर वाचकांस व्हावयाला हवी. दुसऱ्या प्रकारें हेंच सांगावयाचें म्हणजे असें म्हणतां येईल कीं त्या कथेंतील मुख्य समरप्रसंग हा अशा प्रकारच्या इतिहासप्रसिद्ध घटनेवर आधारलेला हवा व त्या प्रसंगाच्या कक्षेंतच अर्थात् बाकीचे प्रसंग फिरत असल्यामुळें त्यांच्यावरहि त्याची दीप्ति कमीअधिक प्रमाणांत झळकायला हवी. आतां ही जी ऐतिहासिक घटना कादंबरीकार आपल्या कथेसाठीं निवडणार ती प्राचीन कालांतील असूं शकेल, अर्वाचीन कालांतील असूं शकेल, किंवा ज्या कालांत तो राहत असेल त्या कालांतीलही असूं शकेल. स्वतःच्याच जीवनकालांतील एखादी घटना आपल्या कथेसाठीं निवडण्यांत कादंबरीकार एकच आपत्ति आपणावर ओढवून घेत असतो; ती म्हणजे अशी कीं जी राजकीय घटना तो आपल्या कथेसाठीं निवडतो, ती इतिहासजमा होण्याइतक्या तरी लायकीची ठरेल कीं नाहीं याची त्याला खात्री नसते, आणि तशी खात्री असल्यास ती पुष्कळदां चुकीची ठरण्याचाहि संभव असतो; कारण कोणती घटना किंवा व्यक्ति ही एका विशिष्ट देशाच्या इतिहासांत उठून दिसणार हें काल ठरवीत असतो; आणि कादंबरीकार हा त्या व्यक्तीच्या व घटनेच्यापासून फारसा अलग नसल्यामुळें, तो त्या व्यक्तीच्या व घटनेच्या अगदीं जवळ असल्यामुळें त्याच्या दृष्टीनें जरी ती त्यास फार मोठी भासत असली तरी ती तशी नसण्याचा बराच संभव असतो. अशावेळीं तो जें कांहीं लिहितो तें त्या काळीं थोड्याफार लोकांना जरी कौतुकास्पद वाटलें तरी कालांतरानें त्यांतील स्वारस्य नाहींसें होण्याची भीति असते. अत्यंत तात्कालिक कुतूहलाचा विषय होणारा एखादा सामाजिक जीवनांतील संकेत हा जितका क्षणजीवि असतो, तितकाच किंबहुना त्यापेक्षांहि अधिक देशाच्या राजकीय जीवनांतील एखादा किरकोळ समरप्रसंग हा क्षणजीवि ठरतो आणि त्याचबरोबर त्या प्रसंगांत झळकणाऱ्या

व्यक्तीहि क्षणजीवि ठरतात. मग त्यांच्यावर आधारलेली ही कथा ऐतिहासिक कशी ठरणार ?

प्राचीन वा अर्वाचीन इतिहासावर आधारलेल्या कादंबऱ्यांची स्थिति तशी नसते. त्यात ज्या घटनांना प्राधान्य मिळालेलें असतें त्या घटना ह्या ऐतिहासिक दृष्ट्या तावूनसुलाखून महत्त्वाच्या ठरलेल्या असतात. त्यांना इतिहासांत स्वतःचें असें एक निश्चित स्थान प्राप्त झालेलें असतें. व आपण त्यांजपासून बरेच लांबवर आलेलों असल्यामुळें त्यांजकडे अलगपणें पाहून त्यांत वावरणाऱ्या व्यक्ती ह्या त्याच्या भोंवतालील इतर स्त्रीपुरुषांपेक्षां लहान आहेत कीं मोठ्या आहेत, हें ठरविण्याची शक्यता आपणांस आणि म्हणूनच कादंबरीकारास लाभलेली असते; व तो त्याप्रमाणें त्याचें महत्त्वमापनहि करीत असतो. असें करताना जे प्रसंग त्याच्या डोळ्यांत विशेषत्वानें भरतात आणि ज्या व्यक्ति स्वतःच्या विशिष्ट व्यक्तित्वानें त्याला भारून टाकूं शकतात त्यांजबद्दल त्याला कुतूहल वाटूं लागतें, व ह्या कुतुहलमिश्र आदराच्या पोटींच ऐतिहासिक कादंबरींतील पात्रांचा जन्म होत असतो. एका विशिष्ट कालांतील राजकीय आणि अर्थात् सामाजिक जीवनाला ज्या घटनेंमुळें जोराचा हेलकावा बसतो, अशीच प्रभावी घटना ऐतिहासिक कादंबरीचा विषय कां होते हें यावरून कळण्यासारखें आहे. कादंबरीकाराच्या मनावर ज्या घटनांचा पगडा बसतो, त्यांचें सामाजिक जीवनाशीं असणारें नातें लांबचें असून कसें चालेल ? समाजाच्या हिताला वा अहिताला त्या घटना प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणें जबाबदार ठरलेल्या असतात. त्यांच्या आंदोलनांत कांहीं स्त्रीपुरुष वर फेकले जातात, कांहीं खोल गर्तेत दडपले जातात. त्यांतील कांहीं त्या घटनांच्या शिरोभागीं चमकत राहतात; कांहीं मागें राहून त्या घटनांना स्फूर्ति, चैतन्य, जीवन देत असतात. इतिहासांत कधीं कधीं त्यांची नोंदहि केलेली नसते; असल्यास अत्यंत पुसट असते. अशा या घटना, त्यांत वावरणारीं हीं लहानमोठीं माणसें; त्या घडत असतां निर्माण झालेलें अद्भुतरम्य वातावरण—ह्या सर्व गोष्टींचा समुच्चयात्मक परिणाम जेव्हां एखाद्या कलावन्ताच्या मनावर होतो, तेव्हां त्याचें मन त्या कालांत वावरूं लागतें. त्या कालाचें सम्यक् ज्ञान करून घेण्यासाठीं तो त्यावर लिहिलेले इतिहासग्रंथ

वाचूं लागतो. त्यांनीं त्याचें समाधान होतेंच असें नाहीं. कांहीं ठिकाणीं त्यास इतिहाससंशोधकाची भूमिकाहि पत्करावी लागते, कागदपत्रें चाळावीं लागतात; व कांहीं प्रसंगांबाबतच्या स्वतःच्या शंका स्वतःच सोडवून घ्याव्या लागतात.

हें जें संशोधनकार्य त्याजकडून दीर्घकालपर्यंत घडतें, त्याच्यामुळें त्याचा दोन दृष्टींनीं फायदा होतो. एकतर आपल्या कथेच्या द्वारां त्याला ज्या कालखंडांतील समाजजीवनाचें चित्र रंगवावयाचें असतें त्या कालाच्या सामाजिक, राजकीय आणि आर्थिक इतिहासांत तो बराच वेळ वावरल्यामुळें त्याचें मन त्यांतील वातावरणानें धुंदावतें व तो कांहीं काल त्याच समाजस्थितींत जगूं लागतो. व अशा रीतीनें तत्कालीन वातावरणानें भारावलेल्या मनानें तो जेव्हां आपली कथा लिहूं लागतो, तेव्हां तींत तें वातावरण उतरविण्याकरितां त्याला वेगळे श्रम घ्यावे लागत नाहींत, वेगळ्या क्लृप्त्या उपयोजाव्या लागत नाहींत. हें कार्य त्याचे हातून बरेचसें आपोआप घडूं लागतें. शिवाय ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत उपयोजण्याची भाषा ही कोणत्या कालांतील असावी—ती कादंबरीकाराच्या कालांतील असावी कीं कादंबरीचा जो विषय त्या कालांतील असावी, हा जो पुष्कळांच्या दृष्टीनें अतिशय घोटाळ्याचा प्रश्न नेहमीं विचारला जातो, तोहि यामुळेंच सुटल्यासारखा वाटतो. हा अशा प्रकारचा भाषेसंबंधींचा प्रश्न जो उद्भवतो तो कादंबरींतील वातावरणांत सत्याभास उत्पन्न करण्यापुरताच उद्भवत असतो असें मला वाटतें. आणि जोंपर्यंत कादंबरीकार हा आपल्या कालांतील वाचकांकरितां आपली कथा लिहितो, ही गोष्ट खरी आहे, तोंपर्यंत त्यांना जी भाषा परिचित, त्याच भाषेंतून तो ती लिहिणार हेंहि खरें आहे. आतां असें करतांना एक गोष्ट मात्र त्याचे हातून घडते. ती अशी कीं कथा-कालाशीं समरस झालेलें त्याचें मन त्या कालांत उपयोजिल्या गेलेल्या भाषेंतील कांहीं सूचक शब्द कादंबरींतील वातावरणांत रंग भरण्यासाठीं यदृच्छेनेंच वापरतें. (ही गोष्ट संभाषणलेखनांत विशेषत्वानें दिसते.) त्याकरितां तें वेगळी खटपट करीत नाहीं. वेगळे प्रसंग जाणून बुजून कल्पित नाहीं. अर्थात् ज्या मानानें एखाद्या कादंबरीकारानें आपल्याला ज्या कालांतील कथा लिहावयाची आहे, त्या कालांतील वाङ्मयांत, इतिहासांत व कागदपत्रांत अवगाहन केलें असेल, त्या मानानें त्याच्या

ललितकृतींत शब्द या एका साधनाच्या द्वारां वेगवेगळे रसानुकूल रंग भरले जाणार हें उघड आहे.

ऐतिहासिक कादंबरींतील पात्रें व प्रसंग हीं याप्रमाणें जर इतिहासकालांतील असतील तर त्यांचा संबंध तत्कालीन राजकारणाशीं येणार हें निश्चित. किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं त्यांतील बरीचशीं पात्रें हीं एखाद्या राजकीय आंदोलनानें वर फेकलीं गेलेलीं असणार व जीं कांहीं थोडीं पात्रें राजकारणांत प्रत्यक्ष भाग न घेणारीं अशीं असतील, त्यांच्या जीवनावरहि या राजकीय घट-नांचा जो परिणाम घडलेला असेल, त्याच्या छटा कादंबरींतून रेखाटणेंहि लेखकाला भाग पडेल. तेव्हां इतिहासांतून राजकारण वजा करणें निदान कादंबरीकाराला तरी अशक्य आहे; व म्हणून जोंपर्यंत राजकारण हा इतिहासाचा एक महत्त्वाचा भाग समजला जात आहे, किंबहुना जोंपर्यंत राजकारणामुळेंच इतिहासाला दिवसेंदिवस वेगवेगळा रंग चढत आहे, तोंपर्यंत कोठल्याहि ऐतिहासिक कादंबरींत राजकारणाला प्राधान्य मिळणार हें उघड आहे. एवढेंच नव्हे तर ऐतिहासिक कादंबरी व राजकारण हें जवळ जवळ एक समीकरणच होऊन बसलें आहे. अशी परिस्थिति असतां ज्या वेळीं एखाद्या कादंबरीस राजकीय किंवा राजकारणी कादंबरी असें संबोधिलें जातें तेव्हां या नूतन नामाभिधानाचा अर्थ काय असा प्रश्न साहजिकच उद्भवतो. अशा रीतीनें राजकीय कादंबरी हा प्रकार ऐतिहासिक कादंबरीपासून वेगळा कल्पिणें जरूरीचें आहे काय ? या वेगळ्या प्रकारची आवश्यकता केव्हां भासूं लागते ? इत्यादि प्रश्न येथूनच स्फुरतात.

या दृष्टीनें विचार करूं लागलों असतां असें वाटतें कीं जी कादंबरी केवळ एखाद्या राजनैतिक तत्त्वाचें खंडन वा मंडन करण्यासाठीं जन्माला येते, जिच्यांतील पात्रांचा प्रचलित वा ऐतिहासिक कालांतील राजकीय घडामोडींशीं यत्किंचितहि संबंध नसतो, तर जिच्यांत वावरणाऱ्या पात्रांचा स्वभाव-परिपोष, त्यांचे परस्परसंबंध, ते ज्या प्रसंगांतून वावरतात ते प्रसंग या सर्व गोष्टी त्या विशिष्ट राजनैतिक तत्त्वाच्या खंडनार्थ वा मंडनार्थ उप-योजिलेल्या असतात, तीच कादंबरी केवळ राजकीय या नांवाला साजेशी ठरतें. अशा प्रकारच्या किती कादंबऱ्या आजपर्यंतच्या जगाच्या वाङ्‌मयांत

निर्माण झाल्या आहेत हें मला माहीत नाहीं; परंतु मला असें वाटतें कीं ह्या अशा प्रकारच्या कादंबरीचें स्वरूप हें बरेंचसें वेल्सच्या कांहीं कथांच्या स्वरूपासारखें होईल. एखाद्या राजनैतिक तत्त्वाचें समर्थन वा सामाजिक दर्शन घडविणारा ललितलेखक तें अत्यंत आस्थेनें घडवूं शकेल व अशा वेळीं या कल्पित कथेंत प्रचलित राजकारणावर गर्भित अशी टीका असेलच असें म्हणतां येणार नाहीं. सर्वथैव नवीन अशा राजनैतिक तत्त्वाचें कथाद्वारां करण्यांत येणारें समाजदर्शन हें तत्कालीन राजकारणापासून अलिप्तहि राहूं शकेल; परंतु असें होऊं शकण्यासारखें असलें, तरी तें क्वचितच घडणार. कारण कोणत्याहि लेखकास आपल्या काळांतील राजकीय तत्त्वज्ञानाची छाननी या कथेच्या द्वारां अप्रत्यक्षपणें तरी करावीशी वाटणारच, आणि अशा वेळीं ह्या अशा प्रकारच्या राजकीय कादंबरींत उपरोध व वक्रोक्ति ह्या दोन विनोद–साधनांना उपयोग कादंबरीकार केल्याशिवाय राहणार नाहीं. ह्या ठिकाणीं तिचें स्वरूप बटलरच्या ' एरेवॉन ' (Erewhon) सारखें होणार; अर्थात् या कादंबरीच्या स्वरूपासंबंधीं निश्चित असें लिहितां येणार नाहीं; कारण केवळ अशा प्रकारची कादंबरी माझ्या वाचनांत अद्याप आलेली नाहीं; परंतु अशा स्वरूपाची कादंबरी लिहिली जाणें अशक्य आहे असें मात्र मला वाटत नाहीं.

आतां यावर असा एक प्रश्न विचारतां येण्यासारखा आहे कीं जेव्हां एखादा ललित–लेखक हा एका विशिष्ट राजनैतिक तत्त्वाच्या खंडनार्थ वा मंडनार्थ एखादी स्थलकालनिरपेक्ष कथा लिहितो, तेव्हां तो सुद्धां ज्या कालांत ती कथा लिहितो, त्या कालांत प्रचलित असलेल्या राजकीय परिस्थितीमुळेंच ती लिहावयास तयार झालेला नसतो काय ! आणि ह्या दृष्टीनें विचार करितां त्याच्या ह्या कादंबरीचीं बीजें हीं प्रचलित राजकारणांतच शेवटीं सांपडत नाहींत काय ? मग कांहीं कालानें ती परिस्थिति ऐतिहासिक ठरल्याशिवाय कशीं राहतील ? व त्यांतून निर्माण झालेली ती कादंबरीहि पर्यायानें ऐतिहासिकच ठरणार नाहीं काय ? यावर उत्तर असें देतां येईल कीं ज्या प्रमाणांत तो ललित-लेखक आपल्या ह्या कादंबरींतील वातावरण हें स्थलकालनिरपेक्ष ठेवण्याची खबरदारी घेईल, त्या प्रमाणांत ही कादंबरी ऐतिहासिक कीं राजकीय हा प्रश्न सोडविला जाईल. सांगायचें एवढेंच कीं राजकीय तत्त्वज्ञानाचें समाजदर्शन घडविणाऱ्या कथेतील

राखलेली स्थलकालनिरपेक्षता हेंच राजकीय कादंबरीचें आपण मानलेलें गमक आहे. परंतु त्यावर अशी एक शंका विचारता येईल कीं ज्या राजनैतिक तत्त्वाचें खंडन वा मंडन सदर कादंबरीकार आपल्या कथेच्या द्वारां करणार, तें तत्त्वच जर प्रचलित राजकारणातील असेल, तर मग त्या कादबरीस कोणतें नांव द्यावयाचें? उदाहरणार्थ अशी कल्पना करूं या कीं एखाद्यानें महात्मा गांधींच्या सत्य आणि अहिंसा यांजवर आधारलेल्या राजनैतिक तत्त्वज्ञानाचें मंडन करण्याकरितां स्थलकालनिरपेक्ष अशी एक कादंबरी लिहिली, व तिच्यांतील प्रसंगस्थल हिंदुस्थानेतर ठेविलें, तर आपण तिला कोणतें नांव देणार? तिला राजकीय म्हणणार कीं ऐतिहासिक म्हणणार? वरील प्रश्नाचें उत्तर देणें खरोखरच कठीण आहे; परंतु थोडा विचार करतां असें दिसून येण्यासारखें आहे कीं केवळ त्या कादंबरींत प्रतिपादिलेलें तत्त्व हें एका विशिष्ट कालांत जन्मलेलें असलें तरी जोंपर्यंत लेखकानें कलात्मकतेनें केलेलें त्याचें समाजदर्शन हें स्थलकालनिरपेक्ष असें आहे, तोंपर्यंत ती कादंबरी नव्वद टक्के राजकीयच नाहीं का ठरणार? व अशा कादंबरीस राजकीय हेंच नांव देणें सर्व दृष्टींनीं योग्य नाहीं कां ठरणार?

वरील विवेचनांत ऐतिहासिक आणि राजकीय या कथाप्रकारांसंबंधींच्या कांहीं प्रश्नांची थोडक्यांत चर्चा केली. राजकीय कादबरीस ऐतिहासिक कादंबरीचाच एक प्रकार मानायला माझी फारशी हरकत नाहीं; परंतु राजकीय कादंबरी असा वेगळा प्रकार मानावयाचाच झाला तर त्याचें स्वरूप कसें असेल, तें मला सांगावयाचें होतें.

माडखोलकरांच्या 'मुखवटे' ह्या कादंबरीस राजकीय म्हणावें कीं ऐतिहासिक म्हणावें असा प्रश्न पडतो. सदर कादबरीच्या द्वारां मध्यप्रांतांत अडतीस-एकूणचाळीस सालीं ज्या कांहीं राजकीय स्वरूपाच्या घटना घडल्या त्या कथारूपानें मांडण्याचा प्रयत्न लेखकानें केला आहे. कादंबरीचा मुख्य उद्देश याखेरीज दुसरा नाहीं. अर्थात् वरील प्रसंगीं प्रत्यक्ष घडलेल्या अशा ज्या घटनांचीं पुसट, विकृत वा स्पष्ट प्रतिबिंबें आपणांस या कादंबरींत आढळतात, त्या घटना हिंदुस्थानच्या किंवा त्या प्रांताच्या राजकीय इतिहासांत ज्या

मानानें पुढें महत्त्वाच्या ठरतील, त्या मानानें ह्या कादंबरीस ऐतिहासिकदृष्ट्या उद्यां महत्त्व येईल. आज एक तर आपण त्या घटनांच्या अगदीं जवळ असल्यामुळें आपणांस त्यांचें मूल्यमापन साधत नाहीं; दुसरें असें कीं त्यांच्या आड दडलेलें जें सत्य तेंहि संपूर्णपणें कळण्याला आज आपणाला फारसा मार्ग नाहीं; स्वाभाविकच त्यांचें ह्या कादंबरींत प्रकट झालेलें स्वरूप हें कोठपर्यंत सत्य आहे हें पारखणें कठीण झालें आहे. परंतु तें कांहींहि असलें तरी एक गोष्ट खरी कीं एखाद्या देशाच्या किंवा त्या देशांतील एका भागाच्या राजकीय इतिहासांत ज्या घडामोडींना स्थान मिळलच असें आज निश्चितपणें सांगतां येत नाहीं, अशा सामान्य घडामोडी ज्या कादंबरींत रंगविल्या आहेत, त्या कादंबरीला आजच ऐतिहासिक असें म्हणणेंहि धाष्ट्याचें होणार आहे. आज तिला जें महत्त्व आहे तें प्रासंगिक आहे. प्रस्तुत प्रसंगाबाबत सर्वसामान्य वाचकाला वाटत असलेलें कुतूहल हें त्याच्या बुडाशीं आहे हें कुतूहल उद्यां राहीलच असें नाहीं;* तें राहण्याइतका कादंबरींतील विषय राजकीय दृष्ट्या महत्त्वाचा नाहीं; एखाद्या प्रचंड राजकीय क्रांतीच्या अगर चळवळीच्या पार्श्वभूमीवर ह्या कादंबरीची उठावणी केलेली नाहीं. तेव्हां कोणत्याहि दृष्टीनें विचार करितां तिला ऐतिहासिक हें उपपद आज देतां येईल असें वाटत नाहीं. प्रश्न उरला राजकीय ह्या उपपदाबाबतचा. त्यावर मी असेंच म्हणेन कीं ह्या कादंबरीप्रकारासंबंधीं वर विवेचिलेलीं मतें ज्यांना पटत असतील, ते ह्या कादंबरीस ‘ राजकीय ’ हेंहि उपपद लावण्यास तयार होणार नाहींत; कारण ह्या कादंबरींत कोणत्या राजनैतिक तत्त्वज्ञानाचें खंडन वा मंडन केलें आहे ? कोणत्या वादाचा धुव्वा उडविण्यासाठीं वा पुरस्कार करण्यासाठीं ही कादंबरी लिहिली गेली आहे ? गांधी या व्यक्तीबाबत लोकांच्या ठिकाणीं वसत असलेला ग्रह हा भ्रममूलक आहे हें दाखविण्याचा प्रयत्न कदाचित् लेखकानें केलेला असेल, परंतु ही गोष्ट तरी तो निर्विवादपणें करूं शकला आहे

---

* ह्या विधानांतील सत्य आजच अनुभवास येत आहे. आज १९४६ सालींच ह्या घटनांबद्दल तितकेसें कुतूहल वाटेनासें झालें आहे, तेव्हां उद्यां तें कितपत वाटेल, हें समजण्यासारखें आहे.

काय ? बरें. गांधी या व्यक्तीचा पराभव झाल्यानें गांधीवाद या राजकी तत्त्वप्रणालीचा पराभव होऊं शकत नाहीं. ही गोष्ट जर खरी असेल तर या कादंबरीच्या द्वारां तो होत नाहीं हें सहजच सिद्ध होण्यासारखें आहे. ज्या कादंबऱ्यांतील राजकारण हें ‘ धोतरांच्या किनारीसारखें ’ असतें, त्या फडक्यांच्या अलीकडील कादंबऱ्या जशा राजकीय ठरूं शकत नाहींत तशाच परंतु निराळ्या कारणांसाठीं माडखोलकरांच्या कादंबऱ्यांनाहि ‘ राजकीय ’ या नांवानें संबोधतां येत नाहीं असें मला वाटतें.

कादंबरीचें क्षेत्र : कांहीं अंगें

प्रिय अशोक,

तुझ्या गेल्या पत्रांत तूं जें कादंबरीच्या क्षेत्रासंबंधीं विवेचन केलेंस तें मला फार आवडलें. वाङ्मयविषयक प्रश्नांचीं समर्पक उत्तरें देणें कठीणच आहे: पुष्कळसे वाङ्मयविषयक प्रश्न जगाच्या अंतापर्यंत अनिश्चित, अनिर्णित, अस्पष्ट असेच राहणार आणि हें एका दृष्टीनें हितावहच नाहीं का? मतांच्या बाबतींतील या अनिश्चितीमुळेंच वाङ्मयाच्या अभ्यासाला एक प्रकारची विलक्षण गोडी आली आहे. निरनिराळ्या मतांचा गलबला ऐकूं येत आहे; साधारणपणें इतर लोकांच्या मतांप्रमाणें आपल्या आवडीनिवडी बनविण्यापेक्षां आपल्या आवडीच लोकांवर लादण्याकडे मनुष्यमात्राची-आणि विशेषतः वाङ्मयविषयक टीकाकारांची--प्रवृत्ति असल्यामुळें, वाङ्मय-परिशीलनाच्या बाबतींत परमतानुवर्तित्व त्यांना फारसें खपत नाहीं, ही गोष्ट खरी आहे. पण मी तुला असा प्रश्न विचारतों, कीं प्रत्यक्ष वाङ्मय-सुमनांचा आस्वाद घेतांना किती वाङ्मयभक्तांना या मतांची गरज भासते? मला वाटतें, वाङ्मयाची निर्मिति आणि त्याचें कार्य या संबंधींचीं स्वतःचीं हीं 'प्रामाणिक' मतें-हीं नेहमीं असतातच असेंहि नव्हे—थोडा वेळ बाजूला ठेवून स्वच्छंदपणें या वाङ्मय-उपवनांत विहार करण्याकडे आणि तेथील फुलांच्या परिमलांत रंगून जाऊन, क्षणभर आपल्या मतांचा विसर पाडण्याकडेच प्रत्येकाची प्रवृत्ति असते.

तरी तुझ्या विवेचनांतील कांहीं प्रश्नांवर खरोखरच विचार करावासा वाटतो. प्रत्येक कादंबरीचें कथानक लेखकानें लेखनास सुरवात करण्यापूर्वी निश्चित

'ज्योत्स्ना' मासिकांत 'चिन्तुकाकांचीं पत्रें' या नांवाची एक वाङ्मयविवेचनात्मक लेखमाला प्रस्तुत लेखकानें सुरू केली होती. हा लेख त्या लेखमालेंतील असल्यामुळें त्याचें स्वरूप पत्रात्मक आहे.

केलेलेंच असेल असें मलाहि वाटत नाहीं. लेखनास सुरवात केल्यानंतर आपोआप कथानकाचे धागेदुवे जुळून एक सुत्रबद्ध कलाकृति निर्माण होणें शक्य आहे. पुष्कळशा मोठमोठ्या कादंबऱ्या अशाच लिहिल्या गेल्या असाव्यात असें मला वाटतें. या उलट कथानकाचा निश्चित आराखडा प्रथम तयार करून, नंतर लेखनास सुरवात करणारेहि कादंबरीकार पुष्कळ असतील; संवयीनें आणि दीर्घ परिश्रमानें त्यांनीं अशा रीतीनें निर्माण केलेल्या कृति कलापूर्ण होत असतील. परंतु पहिल्या प्रकारच्या कलावन्ताची सर दुसऱ्यास येणार नाहीं, असें मला वाटतें. डिकन्स आणि आर्नोल्ड बेनेट यांजमधील अंतराइतकेंच या दोन कलावन्तांत अंतर राहील.

कादंबरीचा शेवट कुठें करावा आणि कसा करावा याविषयीं चर्चा करण्याचे हे दिवसच नाहींत. कादबरीकार वाटेल तेथें आपलीं कथानकें आटोपतीं घेऊं लागले आहेत. कादंबरीचा शेवट सर्व पात्रांची विल्हेवाट लावून करावा असा निर्बंध कां घालण्यात आला तेंच मला कळत नाहीं! अमर्याद जीवनाच्या एका अंगाचेंच जर कादंबरीकार चित्र काढीत असतो, तर त्याला पाहिजे तेथें हात आखडता घेण्याची त्याला कां मोकळीक नसावी? एका टीकाकारानें कादंबरीला एका लहानशा ओढ्याची उपमा दिली आहे. अत्यंत सामान्य प्रदेशांतून हा ओढा उगम पावतो; त्याचा वाहण्याचा मार्ग अगोदरच निश्चित केलेला नसतो. मन मानेल तशीं वळणें घेत तो वाहतो आणि वाटेंत नदी किंवा समुद्र लागला तर मिळतो, नाहींतर त्यांतील पाणी आटतांच अर्धेमधेंच अदृश्य होतो. कादंबरीहि अशीच का नसावी? तिच्या प्रवाहाचा मार्ग अगोदरच निश्चित करणें म्हणजे तिचें अर्धेअधिक नैसर्गिक सौंदर्य घालविणें होय.

बहुतेक कादंबऱ्यांतील निम्मीं अधिक पानं 'प्रेमा'नें कां व्यापलेलीं असतात, असा तुझा प्रश्न आहे. हाच प्रश्न पुष्कळसे लोक विचारतांना अलिकडे आढळतात. याचें एका टीकाकारानें सुचविलेलें उत्तर तुला चिन्तनीय वाटेलः कादंबरीकार आपलीं पात्रें कांहीं स्वतःच्या विचित्र असामान्य कल्पनेनुसार घडवीत नसतो, तर त्याला आलेल्या जगाच्या अनुभवांतूनच त्याचीं पात्रें जन्म घेत असतात. अर्थात्, अशा पात्रांच्या निर्मितीच्या वेळीं जीवनव्यवहाराच्या

बुद्धाशीं असणाऱ्या प्रेमाच्या निरनिराळ्या अंगोपांगांना त्याच्या दृष्टीनें अत्यंत महत्त्व प्राप्त होतें, आणि त्याचा परिणाम असा होतो कीं, जीवनांत प्रेमाचा जितका प्रभाव दिसत नाहीं, तितका कादंबरीच्या लहानशा जगांत तो दिसून येतो; प्रत्येक पात्र जणूं प्रेमानें भारलेलें आहे असें दिसूं लागतें.

या बाबतींत पुष्कळांचा आक्षेप सर्वसाधारणपणें कादंबऱ्यांतून स्त्रीपुरुष-विषयक प्रेमाचें जें जाळें विणलेलें आढळून येतें त्यावर नसून, या विषयाला कादंबरीकारानें एकंदर इतर विषयांच्या मानानें दिलेल्या अवास्तव प्राधान्यावर असतो. हा आक्षेप पुष्कळसा साधार आहे. बऱ्याचशा कादंबऱ्यांतील पात्रें प्रेमावांचून कशाचाहि फारसा विचार न करतांना आढळतात; त्यांचें जीवितकार्य तेंच असतें आणि त्या कादंबरींतील इतर जगहि त्यांना या प्रेमविषयक भानगडी उरकण्यास नेहमींच फुरसत देतें. या ठिकाणीं कादंबरीकार सत्याचा विपर्यास करीत आहे असें वाटूं लागतें. असें होण्याला बरींच कारणें आहेत. त्यांतील महत्त्वाचीं कारणें मला दोन दिसतात. एकतर अशा प्रकारचे कादंबरीकार हे श्रेष्ठ दर्जाचे ठरत नाहींत. त्यांच्या बाजूनें विचार करतां याचें एक कारण असें दिसतें कीं, प्रत्यक्षापेक्षां प्रत्यक्षाचें कलात्मक चित्रीकरण हें साधारणपणें जास्त भडक असतें आणि म्हणून साहजिकच त्यांनीं रंगविलेलें चित्र हें अस्सल नसतें. दुसरें म्हणजे कमकुवत मनाच्या कादंबरीकारावर जगांतील व्यवहाराचा एक वेगळाच परिणाम होत असतो. अशा प्रकारचा कलावन्त वाजवीपेक्षां जास्त भावनानुकूल असतो. जगांत ज्या महत्त्वाच्या भावनांची गळेचेपी झालेली असते, त्यांना निदान आपल्या लहानशा जगांत तर अतोनात महत्त्व देण्याकडे याची प्रवृत्ति असते. आणि म्हणून त्याच्या पात्रांचीं अंतःकरणें हीं ज्या 'प्रेमा'ची उणीव या जगांत विशेष भासते त्या प्रेमरसांत बुचकळून काढल्यासारखीं वाटतात.

अत्यंत दुष्ट लोकांबद्दल आपणाला प्रत्यक्ष आयुष्यांत इतका तिटकारा वाटत असूनहि असल्या व्यक्तींच्या स्वभावचित्रावर आधारलेल्या कादंबऱ्या आपणांस कित्येक वेळां अतिशय आवडतात, याची कारणमीमांसा करणें फारसें कठीण नाहीं. नेहमींच्या व्यवहारांत आपला ज्या ज्या माणसाशीं संबंध येतो, त्यांच्या त्यांच्या स्वभावाचें संपूर्ण ज्ञान आपणांस होऊं शकत नाहीं; कारण एक

तर आपण कांहीं अन्तर्ज्ञानी नसतों किंवा तीं माणसेंहि आपल्याजवळ त्यांचें खरें स्वरूप दाखवावयास स्वतः होऊन आलेलीं नसतात. परंतु कादंबरींतील लोकांची संपूर्ण ओळख, कादंबरीकाराच्या मनांत असेल तर वाचकांना होऊं शकते. आणि म्हणूनच चरित्रविषयक आणि ऐतिहासिक पुरुषांपेक्षांहि ते आपल्या जास्त परिचयाचे होऊं शकतात. चरित्रकार किंवा इतिहासकार फक्त प्रमाणें पुढें करून त्या व्यक्तींसंबंधींच्या ठळक किंवा बारीकसारीक गोष्टी पटवून देत असतो; परंतु प्रमाणांच्या पलीकडे असलेल्या अनेक महत्त्वाच्या गोष्टींचें दर्शन कादंबरीकार घडवीत असल्यामुळें, इतिहासकारापेक्षां तो जीविताच्या जास्त जवळ असतो. एखाद्या दुष्ट पात्राशीं त्यानें आपली करून दिलेली ओळख आणि प्रत्यक्ष प्रमाणांच्या आधारावर जीवनांत आपण करून घेतलेली त्याची ओळख यांत महदंतर असतें. प्रत्यक्ष जीवनांत ज्या गोष्टी अदृश्य असतात, त्याच गोष्टी कादंबरीच्या जगांत, कादंबरीकाराच्या मनांत असल्यास, उघड होऊं शकतात. कादंबरीकार हा दोन भूमिकांवर उभा असतो. तो ज्या जगाविषयीं लिहितो त्याचा निर्माता तोच असतो आणि ज्यांच्या स्वभावाचें योग्य आकलन करतां येईल, ज्यांची मानसिक घडण एका विशिष्ट प्रकारचीच कां होत गेली याची कारणमीमांसा लावतां येईल, अशा माणसांच्या जगांत, तो आपणांस वावरावयास लावीत असल्यामुळें त्या व्यक्तींशीं झालेली आपली ओळख ही अधिक सखोल व दाट अशी होते. ह्या व्यक्तींना आपल्या अगदीं परिचयांतील व्यक्तींपेक्षांहि आपण अधिक पूर्णत्वानें ओळखतों.

कादंबऱ्यांतील नवीन प्रथांसंबंधीं जेव्हां आपण चर्चा करतों, तेव्हां आपली दृष्टी कादंबरीच्या तंत्राकडे असते. कादंबरीचीं इतर अंगें जरी फारशीं बदलत नसलीं तरी तिच्या तंत्रांत, बाह्य स्वरूपांत झपाट्यानें बदल होत असल्यामुळें, आपल्याला या नवीन पंथांची जाणीव होते. आजवरच्या कादंबऱ्यांकडे पाहिलें असतां, त्यांचा हेतु जीवनाच्या निरनिराळ्या अंगांचीं चित्रें काढून जीवन हें असें आहे, हें दाखविण्याचा होता असें दिसून येतें. हळुहळू या हेतूंत एक सूक्ष्म बदल होत आहे. अलीकडील कादंबरीकारहि जीवनाच्या अंगोपांगांचीं चित्रें काढीत आहेत. परंतु त्यांतील कांहींचा कल, तीं काढतांना जीवन हें असें आहे, हें सांगण्याकडे नसून 'जीवन हें खरोखर असेंच आहे

काय ?' असें विचारण्याकडे आहे. जीवनाविषयीं सिद्धान्तवजा विधानें करण्याचे दिवस आतां जात असून त्यासंबंधानें अनेक प्रश्न विचारण्याकडे आधुनिकांची प्रवृत्ति दिसून येते. याचें कारण जुन्या सिद्धान्तवजा समजुती, जुनीं मूल्यें–आणि अर्थात् जुनी पार्श्वभूमी हल्लीं बदललेली आहे, आणि बदलत आहे. जुन कादंबरीकार आपल्या कृतींच्या द्वारां 'जगांत अशा अशा गोष्टी घडतात—' हें सांगण्यांत गढून गेले होते. हल्लींचा कादंबरीलेखक 'जगांतील माणसें अशा प्रकारचीं आहेत.' हें सांगण्यांत भूषण मानतो. घटनेपेक्षां मनुष्याला जास्त महत्त्व प्राप्त झालें आहे आणि म्हणूनच कथानकापेक्षां पात्रांचें स्वभावचित्रण हें कादंबरीचें मुख्य अंग ठरत आहे. मनुष्याच्या अन्तःकरणांतील सूक्ष्म व्यापार, कलात्मकतेनें वर्णन करण्यांत कादंबरीकाराना मानसशास्त्राची कितीतरी मदत होत आहे! आधुनिक कादंबरीकाराची भूमिका न्यायाधिशाची नसून संशोधकाची आहे. आपल्या संशोधनांतून आपल्याला काय आढळून आलें, हें सांगण्याचीसुद्धां त्यांतील कित्येक काळजी घेत नाहींत तुमच्यापुढें ते फक्त आपलें संशोधनकार्य ठेवतात. आणि कित्येक वेळां तुम्हालाहि स्वतःबरोबर घेऊन, ते आपलें संशोधनकार्य कादंबरींतून चालू ठेवतात.

अत्यंत प्रसिद्ध ऐतिहासिक पुरुष किंवा स्त्रिया यांना कादंबऱ्यांचें नायक किंवा नायिका बनवून त्यांच्या चरित्रांवर कादंबरीची उभारणी करावी कीं नाहीं या विषयीं तूं प्रतिपादलेलें मत मला फारसें पटत नाहीं. अशा रीतीनें निर्मिलेल्या कादंबऱ्या वाचनीय ठरतील; त्या उत्कृष्ट कलाकृतिहि ठरतील. कलावंताचा हात फिरल्यावर चरित्रालासुद्धां कादंबरीची अद्भुतरम्यता प्राप्त होते. आंद्रे मोर्वानें लिहिलेलें शेलीचें चरित्र किती कलापूर्ण उतरलें आहे. परंतु इतकें असूनही कादंबरीकारानें अशा प्रकारच्या प्रत्यक्ष इतिहासप्रसिद्ध लोकोत्तर पुरुषावर कादंबऱ्या लिहूं नयेत असें मला वाटतें. असें करतांना कादंबरीकार स्वतःला बांधून घेतो. त्याच्या प्रतिभेला इतिहासाचीं, प्रमाणांचीं बंधनें पाळावीं लागतात. असलीं बंधनें त्याच्या कलात्मकतेला अपायकारक असतात अशा वेळीं कादंबरीकारानें या प्रत्यक्ष व्यक्तींच्या ऐवजीं त्यांचीं प्रातिनिधिक रूपें उपयोगांत आणावींत. साधारणपणें कादंबरींतील सर्व पात्रें हीं थोड्याबहुत

प्रमाणांत जगांतील इतर माणसांचीं प्रातिनिधिक स्वरूपेंच असल्यामुळें, लोकोत्तर माणसांचीं चित्रें त्याच नियमाप्रमाणें प्रातिनिधिक स्वरूपांत दाखविणेंच इष्ट. हेन्री जेम्स या कादंबरीकारानें शेली, कोलरीज, ब्रॉउनिंग यांना मध्यबिंदु कल्पून ज्या आपल्या कांहीं कादंबऱ्या लिहिल्या आहेत त्यांत त्यांचीं सत्यस्वरूपें चितारलेलीं नसून त्यांवर आधारलेलीं अशीं प्रातिनिधिक कलात्मक स्वरूपांचीं चित्रें रंगविलीं आहेत.

कादंबरींत कांहीं पात्रें फक्त वाचकांना आनंद देण्यासाठींच घालण्यांत यावींत किंवा काय, हा तुझा प्रश्न वाचून मला सकृत्‌दर्शनीं हंसूंच आलें. परंतु कांहीं वेळानंतर माझ्या मनांत मीं वाचलेल्या कांहीं कादंबऱ्यांतील अशा लहानमोठ्या पात्रांचीं नांवें आठवूं लागलीं आणि तुझ्या म्हणण्यांत कांहीं तरी तथ्य असावेसें वाटूं लागलें. तरी कादंबरीकाराची जगाकडे पहाण्याची दृष्टी सौम्य, विनोदात्मक आणि उदार असेल तर त्याला अशा पात्रांची मुद्दाम वेगळी योजना आपल्या कादंबरींत करावी लागणारच नाहीं. त्यानें निर्मिलेलीं पात्रें–तीं खरींखुरीं असल्यामुळें–आपल्या स्वभावानुसार केवळ उदासीन असणें शक्य नाहीं. वाचकाचें मन प्रसन्न ठेवण्याइतका विनोदाचा अंश त्याच्या स्वभावांत सांपडल्याशिवाय राहणार नाहीं. या उलट कांहीं कादंबऱ्या मूलतःच जर गंभीर विषयावर आधारलेल्या असतील तर त्यांतील वातावरण विनोदाला कदाचित् वावडेंहि ठरण्याचा संभव आहे. अशा कादंबऱ्यांच्या वाचकांना मनोरंजनाचा वेगळा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. वाचकांच्या वृत्ति प्रसन्न ठेवण्यासाठीं जी कांहीं पात्रांची योजना एखाद्या कादंबरींत झालेली आपल्या आढळण्यांत येते, ती बुद्धिपुरस्सर झालेली नसून त्या लेखकाच्या विशिष्ट दृष्टिकोनामुळें त्याच्या हातून अभावितपणें झालेली असते, असें मला वाटतें.

कादंबरीच्या कांहीं अंगोपांगांचें मीं वर केलेलें विवेचन सर्वस्वी माझें नाहीं. माझ्यावरहि किती तरी मताचा परिणाम झालेला आहे. तुझ्या या विषयाच्या अभ्यासांत तुला या मतांचें नीट चिकित्सापूर्वक परीक्षण करतां येईल. मला अजून किती तरी लिहावेंसें वाटतें. पण त्याच्या अगोदर तुझ्या उत्तरासाठींच मी आतुर झालों आहें.

तुझा,

चिन्तुकाका

चरित्रलेखन : कला कीं कारागिरी ?

(१)

आपण एवढीं चरित्रें वाचतों; त्यांनीं आपलें मनरंजन होतें; समाधान होतें; परंतु असें असूनहि एकच एक प्रश्न आपल्या मनाला पडतो. तो हा कीं चरित्र हा एक ललित वाङ्मयाचा प्रकार ठरूं शकतो काय ? चरित्रलेखन ही एक कला आहे काय ? आणि ज्या अर्थी असा प्रश्न आपणाला वारंवार पडतो त्या अर्थी या प्रश्नांत कांहींतरी तथ्य हें असलेंच पाहिजे. आतांपर्यंत कितीतरी चरित्रें लिहिलीं गेलीं असतील; परंतु त्यांतील आज किती जिवंत आहेत सांगा पाहूं ? अगदींच थोडीं; हाताच्या बोटांवर मोजतां येण्याइतकीं !

इतकीं चरित्रें मृत्युमुखीं कां पडतात, या प्रश्नाचें उत्तर कदाचित् चरित्रकार असें देतील कीं कांहीं झालें तरी कथा किंवा काव्य यांच्या मानानें चरित्र-लेखनाची कला ही बाल्यावस्थेंत आहे. मनुष्याचें मन जसजसें विकास पावत गेलें तसतसें त्याला आपल्या स्वतःबद्दल व इतरांबद्दल कुतूहल उत्पन्न झालें. तेव्हां आपल्या स्वतःच्या भूमिकेची छाननी किंवा परक्या माणसाच्या जीवन-भूमिकेची छाननी हीं दोन्हीं कार्यें काय दर्शवितात ? तर मानवी मनाच्या विकासाची अगदीं अलीकडील पायरी. अगदीं १८ व्या शतकापर्यंत इंग्लंड-

प्रस्तुत लेख हा प्रसिद्ध लेखिका स्त्रि. व्हर्जीनिया वुल्फ यांच्या एका लेखाचा अनुवाद आहे. व्हर्जीनिया वुल्फ यांनीं कथालेखनाच्या प्रांतांत ज्याप्रमाणें आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण कथालेखनानें नांव मिळविलें आहे, त्याचप्रमाणें कित्येक वाङ्मयीन व कलाविषयक प्रश्नांची त्यांनीं केलेली चिकित्सा ही इंग्रजी टीकावाङ्मयांत पुष्कळ काळ टिकून राहील असा भरंवसा आहे.

मध्यें या कुतुहलबुद्धीची परिणति सर्व सामान्य माणसांचीं चरित्रें लिहिण्यांत झालेली दिसत नाहीं. १९ व्या शतकांत चरित्रांची खूपच पैदास झाली आणि या वाङ्मयाचा प्रसारहि बराच झाला. जॉनसन, बॉसवेल आणि लॉकहार्ट हे तीनच नाणावलेले चरित्रकार दरम्यानच्या काळांत झाले, ही गोष्ट खरी; परंतु असें कां, असें जर चरित्रकारांना विचारलें, तर ते उत्तर देतील कीं एकतर वेळ थोडा होता. आणि एवढ्या वेळांत चरित्र ही कला परिणत होऊन सुस्थित होणें अशक्य होतें; आणि हें त्यांचें म्हणणें त्या वेळचें चरित्र-वाङ्मय चाळून पाहिलें असतां पटण्यासारखें आहे. खरोखरच गद्याच्या अगोदर पद्य कां जन्मास आलें, कादंबरीच्या अगोदर काव्य कां जन्मूं शकलें, हेन्री जेम्सच्या अगोदर चॉसर कां अवतरला या गूढरम्य प्रश्नांचीं उत्तरें शोधून काढणें मजेदार तर खरेंच. परंतु तें बाजूला ठेवून सध्यां आपण आपल्या पुढील प्रश्नाचाच विचार करूं. उत्कृष्ट चरित्रांची जगाच्या वाङ्मयांत उणीव कां असावी ? इतर कोणत्याहि कलेपेक्षां चरित्रलेखनकला ही निर्बंधांनीं अधिक जखडली गेली आहे हेंच त्याचें कारण. याचा प्रत्यय कोणत्याहि चरित्राची प्रस्तावना चाळून पाहतांच येईल. त्यांत काय लिहिलेलें आढळतें ? ज्या ज्या माणसांनीं आपणाला चरित्र नायकासंबंधीं हरएक प्रकारची माहिती पुरवली, ज्यांनीं ज्यांनीं आपणाला त्याचीं कागदपत्रें पुरविलीं, त्या सर्वांचा आणि विशेषतः चरित्र-नायकाच्या पत्नीचा--' कीं ज्यांच्या मदतीवांचून सदर चरित्र निर्माणच होऊं शकलें नसतें-' हा चरित्रलेखक ऋणी असतो; या उलट कादंबरीकाराचें असतें. कादंबरीकार आपल्या कादंबरीच्या पहिल्या पानावरच पुढील शब्द लिहून मोकळा होतोः " या कादंबरींतील सर्व पात्रें काल्पनिक आहेत " कादंबरीकार हा कोणाचा बांधलेला नाहीं. चरित्रकार मात्र आहे.

आणि या ठिकाणींच आपण दुसऱ्या एका अतिशय कठीण अशा प्रश्नाच्या समोर येऊन थडकतों. एखादें पुस्तक हें कलापूर्ण आहे--ती एक सुंदर ललित-कृति आहे--असें आपण म्हणतों, तेव्हां खरोखर आपल्याला काय म्हणावयाचें असतें ? या प्रश्नाचें उत्तर कांहींहि असलें तरी कादंबरी आणि चरित्र, यांतील फरक मात्र हा कीं चरित्र हें प्रत्यक्ष घटना, सगेसोयरे यांच्या मदतीनें निर्मिलें

जातें, त्यांचीं बंधनें त्यावर असतात, तर कादंबरी ही कादंबरीकारानें स्वतःच स्वतःवर जीं बंधनें लादून घेतलेलीं असतात त्या व्यतिरिक्त कोणतींच इतर बंधनें पाळीत नाहीं. हा जो फरक सांगितला तो अगदीं त्यांच्या जीविततत्त्वांतील फरक झाला. कादंबरी ज्या गोष्टींची बनलेली असते, त्या गोष्टीच मुळांत चरित्र ज्या गोष्टींचें बनलेलें असतें त्या गोष्टींहून वेगळ्या. आणि त्यांच्या घटनेंतील हा जो मुळांतील फरक तोच पुष्कळशा चरित्रकारांना चांगलाच जाणवला आहे.

चरित्रनायकाची पत्नी आणि त्याचे मित्र यांच्याशीं जुळतें घेणें मोठें कठीण काम असतें. कल्पना करा कीं चरित्रनायक हा अगदीं व्यसनी, रागीट, अनीतिमान् असा आहे. तरी त्याची बायको म्हणणार, " त्याच्यावर माझें प्रेम होतें. माझ्या मुलांचा, तो कांहीं झालें तरी बाप होता; आणि ज्या लोकांना त्याचीं पुस्तकें आवडतात त्यांचीं मनें सुद्धां त्याच्याविरूद्ध कलुषित करणें बरें नव्हे. कसेंही करा आणि त्यांचे अवगुण झाका. त्यांचा उल्लेखच वगळाना '! चरित्रकार हें तिचें म्हणणें न ऐकून जातो कोठें ! आणि यामुळें झालें आहे असें कीं १९ व्या शतकांतील इंग्रजी वाङ्मयांतील चरित्रें म्हणजे वेस्ट मिनिस्टर ॲबेमधील मेणाच्या पुतळ्यांसारखीं आहेतः मृत माणसाच्या बाह्य शरिरासारख्या फक्त वरून वरून दिसणाऱ्या मेणाच्या बाहुल्या.

परंतु १९ व्या शतकाचे शेवटीं शेवटीं एक मोठीच क्रांति घडून आली; ही क्रांति कां घडून आली हें सांगणें कठीण आहे; परंतु मोठमोठ्या माणसांच्या विधवा बायका ह्या उदार-हृदयी बनूं लागल्या; समाज जास्त चिकित्सेखोर बनला. हे मेणाचे मुखवटे हळूहळूं लोकांना पटेनासे झाले. त्यांच्या दर्शनानें लोकांची जिज्ञासा तृप्त होईनाशी झाली. चरित्रकाराला थोडी फार मोकळीक मिळाली. तो जास्त मोकळेपणानें हात पाय हालवूं लागला. निदान आपल्या चरित्रनायकाच्या चेहऱ्यावर थोड्या फार सुरकुत्या, जखमांचे व्रण आहेत हें तो दाखवूं लागला. फ्राउडनें काढलेलें कार्लाइलचें चित्र म्हणजे खात्रीनें निर्जीव मुखवटा नव्हे आणि फ्राउड नंतर एडमंड गॉस आला. आपले वडील हे कांहीं अगदीं स्वर्गांतून उतरले नव्हते, असें पहिल्यानें म्हणण्याचें धाष्टर्य त्यानें केलें; आणि त्यानंतर वीसाव्या शतकाच्या सुरवातीलाच लिटन स्ट्रॅची अवतरला.

(२)

चरित्र-वाङ्मयाच्या इतिहासांत लिटन स्ट्रॅचीचें नांव एवढें मोठें आहे कीं तें येतांच त्याजवर थोडाबहुत विचार केल्याशिवाय पुढें पाऊल पडणें अशक्य आहे. Eminent Victorians, Queen Victoria, Elizabeth and Essex हे त्यांचे तीन चरित्रग्रंथ : त्यांची लांबीरुंदी इतकी मोठी आहे कीं त्यांचेकडे पाहतांच चरित्र-वाङ्मय काय करूं शकतें आणि काय करूं शकत नाहीं, याची पुरेपूर खात्री होते. आणि म्हणूनच चरित्र-लेखन ही कला आहे काय ? चरित्र ही कलाकृति आहे काय ? जर ती कलाकृति ठरत नसेल तर तिच्यांतील कोणत्या अंगभूत गुणांमुळें तिच्यामध्यें ही कलाहीनता येते ? इत्यादि जे प्रश्न आपणास भंडावून सोडतात, त्या प्रश्नांचीं उत्तरें आपणांस या तीन चरित्र-ग्रंथांत सांपडल्याशिवाय राहत नाहींत.

लेखक या दृष्टीनें स्ट्रॅची हा अगदीं योग्यवेळीं जन्माला आला. १९१८ सालीं त्यानें आपली पहिली कृति रसिकांसमोर सादर केली, त्यावेळीं चरित्रवाङ्मयाबद्दल लेखकांना एकंदर विशेष आकर्षण वाटत होतें; चरित्रवाङ्मयाला अभूतपूर्व स्वातंत्र्य मिळालें होतें. स्ट्रॅचीला कविता करावयाच्या होत्या, नाटकें लिहावयाचीं होतीं, परंतु काव्य किंवा नाटक यांना आवश्यक असलेली प्रतिभा आपल्या ठिकाणीं आहे कीं नाहीं याबद्दल तो साशंक होता. अशावेळीं चरित्रलेखनाकडे त्याचें मन वळलें यांत काय नवल ? कारण मेलेल्या माणसांबद्दल सत्यकथन करणें आतां शक्य झालें होतें; आणि १९ वें शतक तर असल्या मोठमोठ्या माणसांनीं भरगच्च भरलेलें होतें. त्यांच्या शरिरांवर मेणाचीं आवरणें घालण्यांस आलीं होतीं; आणि त्याचें मूळचें रूप विकृत झालें होतें. त्यांना फिरून जिवंत करणें, ते खरोखर जसे होते तसेंच त्यांना दाखविणें, हें कार्य असें होतें कीं त्याला कवि किंवा कादंबरीकार यांच्या ठिकाणीं असलेल्या प्रतिभेची आवश्यकता नसली तरी त्यांच्या ठिकाणीं असणाऱ्या इतर गुणांची मात्र जरूरी होती.

चरित्रलेखनाचा हा प्रयत्न खरोखरच करून पाहण्यासारखा होता; आणि 'Eminent Victorians' या ग्रंथांतील व्यक्तिचित्रांमुळें त्या त्या चरित्र-

व्यक्तीबद्दल वाचकांच्या अंतःकरणांत जें कुतुहल निर्माण केलें, त्याचा अर्थच हा कीं त्यांत कांहीं तरी विशेष होतें. त्या त्या व्यक्ति जिवंत असतांना जशा होत्या तशा परत स्ट्रॅचीच्या या ग्रंथांत दिसत होत्या. त्या परत ज्यांच्या त्यांच्या वादविवादाचा विषय होऊं पहात होत्या. गॉर्डन हा खरोखरच दारू पीत असें कीं ती एक गप्पच ? फ्लॉरेन्स नायटिंगेलला जो Order of Merit चा किताब मिळाला तो तिच्या दिवाणखान्यांत मिळाला कीं तिच्या शय्यागृहांत मिळाला ? असल्या बारिकसारिक गोष्टींबद्दल त्यानें लोकांच्या मनांत केवढें कुतुहल निर्माण केलें ! लोक हंसले, रागावले...परिणाम मात्र एकच झाला: पुस्तकाच्या आवृत्त्या भराभर निघूं लागल्या.

परंतु हीं सगळीं छोटीं छोटीं व्यक्तिचित्रें होतीं आणि व्यंगचित्रांत दिसून येणारी, कोणतीहि गोष्ट फुगवून सांगण्यांची वृत्ति त्यांत दिसून येत होती. इलिझाबेथ आणि व्हिक्टोरिया या दोन महाराण्यांच्या जीवन-चित्रांत मात्र त्यानें एक मोठें वाङ्मयकार्य साधण्याचा प्रयत्न केला. आतांपर्यंत चरित्राला आपल्या ठिकाणीं असलेल्या सर्व शक्ति प्रगट करण्याची वेळ आलीच नव्हती. चरित्र काय करूं शकतें, तें अद्याप कोणीच अजमाऊन पाहिलें नव्हतें. चरित्राला आतां जें स्वातंत्र्य मिळालें होतें, त्याचा पुरेपूर उपयोग करून त्याची कुवत अजमाऊन पहाण्याचा प्रयत्न आतां एक लेखक करणार होता; तो कोणालाहि भिणारा नव्हता : आपल्या लेखनांतील चमक त्यानें या पूर्वीच दाखविली होती. आपली कला त्याला पूर्ण अवगत होती. आणि या सर्व गुणांचा परिपाक त्याच्या या दोन ग्रंथांत झाला. त्यावरून चरित्रवाङ्मयाचें खरें खरें स्वरूप लोकांना कळून आलें. कारण व्हिक्टोरिया आणि एलिझाबेथ हीं दोन्हींहि पुस्तकें वाचल्यानंतर असें आढळून येतें कीं, व्हिक्टोरिया हा चरित्रलेखनाचा उच्चांक आहे, तर त्या मानानें एलिझाबेथ हा चरित्रलेखनाचा एक अयशस्वी प्रयत्न आहे. परंतु आपण ही तुलना पुढें चालूं ठेवली तर असें आढळून येतें कीं या ठिकाणीं लिटन स्ट्रॅची हा अयशस्वी झाला नसून, चरित्र ही कलाच अयशस्वी ठरली आहे. 'व्हिक्टोरिया' हा ग्रंथ लिहित असतां त्यानें चरित्राकडे कारागिरी (craft) या दृष्टीनें पाहिलें. त्याचीं बंधनें पाळलीं. 'एलिझाबेथ' हा ग्रंथ लिहित असतां त्यानें चरित्राकडे कला

(art) या दृष्टीनें पाहिलें आणि चरित्रलेखनाचीं बंधनें पाळलीं तर नाहींतच; परंतु लथाडलीं.

पण आम्हीं हीं जीं विधानें केलीं त्यांना आधार काय तो आपणांस आतां पाहिला पाहिजे. प्रथम दर्शनींच एक गोष्ट लक्षांत ठेवावयाची, ती म्हणजे अशी कीं या दोन राण्यांचीं हीं चरित्रें लिहिण्याचें कार्य एकाच प्रकारचें नव्हतें. व्हिक्टोरियासंबंधीं तत्कालीं अगदीं भरपूर माहिती होती. तिनें केलेली प्रत्येक गोष्ट, तिच्या डोक्यांत आलेला प्रत्येक विचार, ह्या गोष्टी सर्वांच्या परिचयाच्या होत्या. व्हिक्टोरियाचें स्ट्रॅचीनें काढलेलें चित्र जितकें लोकांकडून निरखून आणि पारखून बघण्यांत आलें तितकें आतांपर्यंत कोणाचेंच चित्र पारखण्यांत आलेलें नाहीं. चरित्रकाराला तिच्याबाबत आपली स्वतंत्र बुद्धि वापरायला कोठें वावच नव्हता. कारण प्रत्येक क्षणीं नवीन कागदपत्र सांपडून त्याच्या कल्पकतेला लगाम बसत होता. आणि व्हिक्टोरियासंबंधीं लिहितांना तीं सर्व बंधनें त्यानें स्वीकारलींहि. चरित्रकाराचे ठिकाणीं आवश्यक असलेला, योग्य व सबंद्ध गोष्टींची निवड करण्याचा गुण (the power of selection & relation) त्यानें उपयोजला, आणि त्यानें स्वतःला अगदीं सत्य घटनांनीं बांधून घेतलें. याचा परिणाम असा झाला कीं त्यानें निर्माण केलेली व्हिक्टोरिया ही बॉस्वेलनें निर्माण केलेल्या जॉन्सनसारखी दिसूं लागली. दिवसानुदिवस बाकीच्या व्हिक्टोरिया नाहींशा होऊन स्ट्रॅचीची व्हिक्टोरिया तेवढी लोकांच्या मनांत राहील; जसा बॉस्वेलचा डॉ. जॉन्सन हा आतां जॉनसन म्हणून ओळखला जात आहे. हें एक महत्कार्य स्ट्रॅचीनें साधलें आणि तें आपण साधलें या आनंदांतच तो यापेक्षांही आपण कांहीं तरी विशेष साधावें, या ईर्षेनें पुढें सरसावला. हलती, बोलती, चालती अशी हुबेहुब व्हिक्टोरिया त्यानें निर्मिली. परंतु कांहीं झालें तरी ती बंधनांनीं जखडली गेली होती. ज्यामध्यें काव्याची उत्कटता उतरूं शकेल, नाट्याचा हृदय थरारून सोडणारा जिवंतपणा अवतरेल आणि येवढें करूनहि सत्य, वास्तवता यांच्याशीं सबंद्ध असलेला गुणविशेष म्हणजेच सूचित केलेली वास्तवता, स्वयंभूपणा—ज्यामध्यें उतरेल असें चरित्रवाङ्मय आपण निर्माण करूं शकूं या कल्पनेनें त्याला पछाडलें.

हा जो प्रयोग तो करून पाहणार होता त्याला अनुरूप अशी एलिझाबेथ ही राणी होती. तिच्यासंबंधीं फार थोडी माहिती होती. ज्या समाजांत ती

वावरली होती तो समाज इतका पुरातन होता कीं त्यांतील लोकांच्या संबंधी, त्यांचे जीवन-हेतु, त्यांनीं केलेलीं कृत्यें, या सर्वांभोंवतीं एक प्रकारचें अद्भुत रम्य धुकें पसरलें होतें. त्यांत एक प्रकारची गूढता होती. लिटन स्ट्रॅची आपल्या या चरित्राच्या अगदीं प्रारंभीच्याच एका पानावर काय लिहितो पहा : "या यक्षभूमींत शिरकाव करून घेण्यासाठीं आम्हीं कोणत्या कलेचा अवलंब करावा ? जितकें जास्त न्याहाळून आम्ही त्या भूमीकडे पाहूं लागतों तितकी जास्तच ती आमच्यापासून दूर गेल्याचा आम्हाला प्रत्यय येतो." असें असूनही एवढें खरें कीं एलिझाबेथ आणि इसेक्स यांच्या अन्योन्य संबंधाची एक कांहींतरी करुणरम्य कहाणी लोकांच्या कानीं होती. ती लोकांना ठाऊक होती आणि नव्हतीहि. एका ग्रंथाची त्यावर सहज उभारणी करतां येण्यासारखी होती. या ग्रंथाचा लेखक एकाच वेळीं दोन भिन्न जगांत वावरूं शकत होता. या ठिकाणीं त्याच्या प्रतिभेच्या विलासाला तर वाव होताच, शिवाय कांहीं सत्य घटनांच्या मदतीनें हें निर्मितीचें कार्य सुकर होण्यासारखें होतें—एकाच वेळीं एक चरित्र आणि एक उत्कृष्ट कलाकृति निर्माण करणें त्याला शक्य वाटत होतें.

परंतु, काय असेल तें असो, हा संकर एकंदर फलदायी ठरला नाहीं. प्रत्यक्ष (fact) आणि कल्पना (fiction) यांचें बेमालूम मिश्रणच होईना. व्हिक्टोरियाप्रमाणें एलिझाबेथ ही खरीखुरीही भासेना; किंवा क्लियोपॅट्रा किंवा फॉलस्टॉफ यांच्याप्रमाणें काल्पनिकही वाटेना. कारण असें कीं चरित्रनायिके-बद्दल स्वतःला फारच थोडी माहिती असल्यामुळेंच लेखकाला एकीकडे आपल्या कल्पकतेला वाव द्यावा लागला, तर अगदीं त्याचवेळीं जी थोडी माहिती उपलब्ध होती तिचा पायबंद त्याच कल्पकतेला बसूं लागला. परिणाम असा झाला कीं ही राणी एका विचित्र जगांत वावरूं लागली. सत्य आणि कल्पना यांच्या दरम्यान घोटाळूं लागली. धड पार्थिव नाहीं कीं अपार्थिव नाहीं अशी तिची अवस्था झाली. एक प्रकारचें शून्यत्व, एक प्रकारची धडपड, सर्वत्र दिसून येऊं लागली; दुःख खरें परंतु त्यांत उत्कटता नाहीं, निरनिराळीं पात्रें खरीं परंतु त्याच्यांत कोणत्याहि प्रकाराचा संघर्ष नाहीं अशी स्थिति झाली.

ही चिकित्सा बरोबर असेल तर या घोटाळ्याचें मूळ खुद्द चरित्र या वाङ्मयप्रकारांतच आहे, ही गोष्ट आपणास कबूल करावी लागेल. चरित्र म्हटलें कीं बंधनें हीं आलींच. आणि हीं बंधनें म्हणतात कीं चरित्र हें प्रत्यक्षावरच आधारलें गेलें पाहिजे—प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टीच त्याच्या बुडाशीं पाहिजेत; आणि चरित्रासंबंधीं बोलतांना सत्य किंवा घटना हे जे शब्द आम्हीं वापरतों त्यांचा अर्थच असा कीं ह्या घटना किंवा हीं सत्यें चरित्रकाराखेरीज इतरांनीं पारखून तीं सत्य आहेत असें ठरविलें पाहिजे. एखादा कलावन्त ज्या प्रकारचीं सत्यें निर्माण करतो त्या प्रकारचीं सत्यें—कीं जीं सत्यें त्याच्या शिवाय इतरांना पारखतांच येत नाहींत—निर्माण करून जर त्यांजबरोबर हीं दुसऱ्या प्रकारचीं सत्यें मिसळलीं तर तीं एकमेकांना मारक ठरतात असें आढळून येईल.

व्हिक्टोरिया राणीचें चरित्र जेव्हां स्ट्रॅचीनें लिहिलें तेव्हां त्यालाही हें पटलें होतें; आणि याच तत्त्वानुसार तो वागला होता. अलबर्टच्या मृत्यूनंतरची व्हिक्टोरिया राणीचीं शेवटचीं वर्षें बरींचशीं पडद्याआड गेलीं. त्या काळांतील तिच्या जीवनक्रमाविषयीं तितकीशी माहिती उपलब्ध नव्हती. या गोष्टीची जाणीव होतांच स्ट्रॅचीनें त्या वर्षांची आपल्या ग्रंथांत झपाट्यानें विल्हेवाट लावली. परंतु तेंच एलिझाबेथचें सर्वायुष्य गूढरम्य धुक्यांत गुरफटलें असल्याचें त्याला कळत असूनहि आपल्या वरील तत्त्वाला हरताळ फासून त्यानें त्याचें सविस्तर चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला. त्याच्याच म्हणण्याप्रमाणें, हा त्याचा प्रयत्न अयशस्वी ठरला.

(३)

या वरील विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं ज्यावेळीं एखादा चरित्रकार, आपण चरित्रनायकाच्या कागदपत्रांनीं आणि मित्रपरिवारानें जखडलें गेलों आहोंत, आपल्याला स्वतंत्रपणें वावरण्याला फारसा वाव नाहीं अशी कुरकूर करीत असतो, त्यावेळीं तो चरित्रवाङ्मयांतील एका अत्यावश्यक अंगावर बोट ठेवीत असतो. आणि हें बंधन जें तो आपणास दाखवितो तें खरोखरच चरित्रवाङ्मयास अत्यावश्यक असतें—यांतही संशय नाहीं. कारण कादंबरीकारानें किंवा कवीनें निर्मिलेल्या व्यक्ती ह्या एक प्रकारच्या स्वतंत्र जगांत वावरत असतात. या जगांतील घटना केवळ त्यांचा निर्माता जो कलावन्त

तोच पारखून घेत असतो. त्यांचा खरेपणा त्याच्या आत्मप्रत्ययाच्या खरेपणावर अवलंबून असतो. या आत्मप्रत्ययाच्या जोरावर तो जें जग निर्माण करतो तें दुसऱ्यांनीं सांगितलेल्या प्रत्यक्ष घटनांतून निर्माण झालेल्या जगापेक्षां अधिक एकजिनसी, अधिक उत्कट आणि अधिक सूक्ष्मतरल असतें. आणि ह्या दोन भिन्न जगांतील ह्या स्वरूपभेदामुळें हीं दोन प्रकारचीं सत्यें एकमेकांत मिसळूं शकत नाहींत. जेथें जेथें तीं एकत्र येतात तेथें तेथें तीं एकमेकांना मारक ठरतात. यावरून निष्कर्ष एवढाच निघतो कीं हीं दोन जगें एके ठिकाणीं आणण्याचें कार्य कोणीच करूं शकत नाहीं. एकाच वेळीं ह्या दोन्ही जगाचा उपयोग कोणालाही करणें जमत नाहीं : या दोघांतून एकाचीच निवड एकावेळीं झाली पाहिजे आणि ही जी निवड होईल त्या निवडीनुसार या लेखकानें वागलें पाहिजे.

परंतु Elizabeth and Essex हा चरित्र-ग्रंथ अयशस्वी ठरला या एका गोष्टीवरून जरी वरील निष्कर्ष निघत असला तरी ज्या अर्थी तो अयशस्वी प्रयत्न हें असामान्य कौशल्यानें केलेल्या एका धाडसी प्रयोगाचें फल होतें, त्या अर्थी त्यांत आलेलें अपयश, हें या प्रांतांत आणखी संशोधन होण्यासारखें आहे असेंहि सुचवतें, हें खरें. स्ट्रॅची जर जास्त दिवस जगता तर त्यानें आपण संशोधिलेल्या या मार्गाचें या पेक्षां अधिक संशोधन केलें असतें. आज मात्र परिस्थिती अशी आहे कीं कोणत्या मार्गानें हें संशोधन कार्य व्हावयाला पाहिजे एवढें त्यानें आपणांस दाखवून ठेवलें आहे. चरित्रकार सत्य घटनांनीं बांधला गेला आहे. गोष्ट खरी आहे; परंतु त्याजबरोबर हेंहि खरें आहे कीं चरित्रनायकासंबंधीं जेवढ्या जेवढ्या सत्य गोष्टी त्याला जमा करतां येणें शक्य आहे तेवढ्या तेवढ्या गोष्टींवर त्याचा हक्क आहे. जोन्स आपल्या नोकरांना बुटांनीं मारीत होता, इसलिंगटनला त्याची एक रखेली होती, एकदां तो सकाळीं गटारींत सांपडला होता—इत्यादि गोष्टी जर त्याला खात्रीलायक समजल्या तर त्या वाचकांसमोर मांडण्याची त्याला मुभा पाहिजे. (अर्थात् अब्रूनुकसानीचा कायदा जितकी मुभा देईल तितकी.)

परंतु या ज्या सत्य घटना असतात त्या कांहीं शास्त्रीय घटनांसारख्या नसतात कीं एकदां त्यांचा शोध लागला कीं त्यांचें स्वरूप होतें तसेंच कायम

दिकावें, त्याबद्दलचीं लोकांचीं मतें बदलत राहणार. आणि मतें हीं जसा काळ बदलेल तशीं बदलणार. आपण ज्याला आतांपर्यंत पाप समजत आलों, तें आतां मानसशास्त्रांतील शोधांच्या दृष्टीनें केवळ एक अपरिहार्य दुर्दैव ठरतें. एक चमत्कारिक विकृति ठरते; कदाचित् असेंही न ठरतां तो एक लक्षांत न घेण्यासारखा सूक्ष्म दोष (foible) ठरतो. अगदीं आपल्या आठवणींत लैंगिक गोष्टींकडे पाहण्याची दृष्टि किती झपाट्यानें बदलली आहे! यामुळें चरित्रनायकांचें खरें अंतरंग झांकून टाकणाऱ्या अशा पुष्कळशा निरुपयोगी गोष्टी आतां चरित्रग्रंथांत येण्याच्या हळुहळू नाहींशा होऊं लागल्या आहेत व व्हायला पाहिजेत. पूर्वींच्या जुन्या चरित्रप्रकरणांचीं पुष्कळशीं शीर्षकें, 'शालेय जीवन', 'लग्न', 'व्यावसायिक जीवन' हीं चरित्रनायकाच्या आयुष्यक्रमाचें बेफिकीरपणें केलेलें कृत्रिम वर्गीकरण दर्शवितात असें आतां दिसून आलें आहे. कारण पुष्कळ वेळां चरित्र-नायकाच्या जीवितसरितेचा मुख्य मार्ग यापेक्षां भिन्न दिशेनेंच गेलेला आढळतो, मग त्यांचा काय उपयोग?

येवढ्यासाठीं चरित्रकार आपल्यापेक्षां दोन पावलें पुढेंच पाहिजे. आपल्या भोंवतालचें वातावरण न्याहळून त्यांत असत्य कोठें आहे, खोटेपणा कोठें आहे, नामशेष झालेल्या चालीरीतींचा भरणा कोठें आहे, हें त्यानें शोधून काढलें पाहिजे. सत्य तेवढें पारखून घेण्याची त्याची वृत्ती सदैव जागृत असली पाहिजे. आणि आपण सध्यां ज्या जगांत रहात आहोंत त्या जगांत एकाच व्यक्तीवर वर्तमानपत्रांच्या द्वारां, खाजगी पत्रांच्या द्वारां, रोजनिशांच्या द्वारां, अनेक कॅमेरे एकाच वेळीं रोखलेले असल्यामुळें एकाच चेहऱ्याचीं कांहीं परस्परविरोधी दृश्यें दिसतांच त्यानें दचकून जातां कामा नये. वेगवेगळ्या कोपऱ्यांत वेगवेगळे आरसे लोंबत ठेवून त्यांत चरित्रनायकाच्या अंगोपांगांचीं विविध दृश्यें दाखविण्यांत, कांहीं झालें तरी चरित्रवाङ्मयाचा फायदाच आहे. आणि या विविधतेंतून गोंधळ तर निर्माण होणार नाहींच परंतु एक भरघोस (richer) व्यक्तित्व (unity) बाहेर पडेल. शिवाय ज्या अर्थी आतांपर्यंत जें अज्ञात होतें त्यांतील पुष्कळसें आतां ज्ञात झालें आहे, त्या अर्थीं दुसरा एक प्रश्न आपणापुढें पडतो, तो असा कीं केवळ मोठ्या माणसांचीं चरित्रें लिहून आपण

स्वस्थ बसावें कां त्यांच्या चरित्राबरोबरच ज्या ज्या व्यक्तींनीं या जगांत आपलें जीवन कंठलें आणि आपल्या जीवनाचा खर्डा-कीं ज्यामध्यें त्यांच्या वाट्यास आलेल्या लहान मोठ्या यशापयशांची नोंद आहे-असा मागें ठेवला अशाही व्यक्ति चरित्रवाङ्मयाच्या नायक नायिका होऊं द्यावा ? शिवाय मोठेपणा म्हणजे तरी काय ? आणि छोटेपणा म्हणजे तरी काय ? आजच्या चरित्रकारानें आमचीं महत्त्वमापनाचीं वजनेंमापें आतां आम्हांला बदलायला लावलीं पाहिजेत. त्याचप्रमाणें आमच्या आदराचे विषय होण्यासाठीं नवीन चरित्र-नायकांची योजना करावयास पाहिजे.

(४)

चरित्र-वाङ्मय हें याप्रमाणें आपल्या जीवितपथावर नुकतेंच पदार्पण करीत आहे. त्याचें येथून पुढील दीर्घजीवन अत्यंत घडामोडीचें जाणार आहे. या जीवनांत संकटें आहेत, खांचखळगे आहेत आणि भरपूर कष्टही आहेत. इतकें असूनही एक गोष्ट मात्र खरी कीं हें जें जीवन आहे, तें काव्य आणि कादंबरी यांच्या वाटेला आलेल्या जीवनाहून वेगळें आहे. काव्य, कादंबरीचें जीवन हें खात्रीनें या जीवनापेक्षां जास्त स्वतंत्र, जास्त मोकळेपणाचें. आणि केवळ याच कारणासाठीं चरित्रवाङ्मयानें उत्कृष्ट कलाकृतींच्या नशिबीं असलेल्या चिरायूपणाची कधींच आशा करूं नये.

आतांच या गोष्टीचा प्रयत्य पटण्यासारखा आहे. बॉस्वेलनें निर्माण केलेला डॉ. जॉन्सन हा कांहीं शेक्सपियरनें निर्माण केलेल्या फॉलस्टाफइतका दीर्घायु होणें शक्य नाहीं. लॉकहार्टच्या सर वॉल्टर स्कॉटपेक्षां आणि लिटन स्ट्रॅचीच्या व्हिक्टोरिया राणीपेक्षां मिकॉबर आणि मिस् बेटस् जास्त दिवस जगणार यांत शंका नाहीं. कारण त्यांची निर्मिति ही अधिक टिकाऊ व शाश्वत अशा गोष्टींवर झालेली आहे.

प्रत्यक्ष घटनांत जो क्षणजीवि भाग असतो तो भस्म करून टाकण्याची कलावन्ताच्या उज्वल प्रतिभेंत शक्ति असते. कलावन्त जी निर्मिति करतो ती चिरकाल टिकणाऱ्या सत्यावरच आधारलेली असते. परंतु चरित्रकाराच्या वाट्याला जें अशाश्वत तेंच येतें. त्याच्याच मदतीनें त्याला आपला डोलारा

उभारायचा असतो. आपल्या कार्याचा प्रत्येक धागा त्याच्याशीं एकजीव करावयाचा असतो. त्यांतील पुष्कळसें मरतें; अगदीं थोडें जगतें. आणि मग त्यावरून तुम्ही आम्ही निष्कर्ष काढतो कीं बाबांनो चरित्रकार हा किती झालें तरी एक कारागीर, तो कलावंत थोडाच ठरणार! आणि त्याची कृति म्हणजे कलाकृति थोडीच असणार!

परंतु ही खालची कां होईना जी पातळी सांगितली त्या पातळीवरील चरित्र-काराची कामगिरी ही बहुमोल असते. तो आपल्यासाठीं जें कार्य करतो त्याबद्दल आपण त्याचे जन्मोजन्मीं ऋणीच राहूं. कारण कल्पकतेच्या अद्भुतरम्य जगांत कायम वावरणें आपणांस अशक्य असतें. कल्पकता थोड्याफार ताणानें मलूल होते व मग तिला विश्रांतीची आणि पुनरुज्जीवनाची (refreshment) आवश्यकता असते. परंतु मलूल झालेल्या कल्पकतेला जीवनरस घालण्याचें कार्य दुय्यम दर्जाची कविता किंवा सर्वसामान्य कथा करूं शकत नाहीं—उलट तिची धार बोंथट करून टाकण्याचें कार्य मात्र त्या साधतात. या थकलेल्या प्रतिभेला परत ताजी-तवानी करायला जर कोणत्या गोष्टीची जरूरी असेल तर ती ज्या प्रत्यक्ष वास्तवतेंतून (sober fact, "authentic information") चरित्र निर्माण होतें, त्या वास्तवतेची, जीवनाच्या प्रत्यक्ष माहितीची: हाडामासांचा असा चरित्रनायक कोठें रहात होता, तो कसा दिसत असे, तो कोणत्या पद्धतीचे बूट वापरीत अस, त्याचे मित्र कोण होते, त्याच्या मावशा, आत्या कोण होत्या, तो आपलें नांक कसें शिंकरीत असे, त्यांचें कोणावर प्रेम होतें, त्याच्या प्रेमाची तऱ्हा कोणती होती, त्याला जें मरण आलें तें सामान्य माणसासारखें बिछान्यावर पडल्या पडल्या आलें कां दुसऱ्या पद्धतीनें आलें इत्यादि गोष्टींच्या माहितीची.

प्रत्यक्ष घडलेल्या गोष्टी तेवढ्या आपणाला सांगण्यांत, त्यांतील महत्त्वाच्या गोष्टींपासून यःकश्चित गोष्टी वेगळ्या करण्यांत, आणि त्याचबरोबर आपल्या डोळ्यांत त्यांचा एकरूप बाह्य आकार भरेल अशा पद्धतीनें त्यांची मांडणी करण्यांत चरित्रकार प्रत्यक्ष कल्पकतेला जितका जीवनरस पाजतो तितका अगदीं अत्युच्च प्रतीच्या कवि किंवा कादंबरीकाराशिवाय तिला कोणीहि पाजूं

शकत नाहीं. जीविताचें सत्य चित्र रेखाटतांना प्रतिभेला जो विलक्षण ताण पडतो तो सहन करण्याची पात्रता फारच थोड्या कवींत किंवा कादंबरीकारांत असेल. परंतु सत्याची चाड बाळगणारा असा चरित्रलेखक कोणत्याहि प्रत्यक्ष घटनेंत अंतर्भूत असलेल्या सत्यापेक्षां अधिक सत्य आपणापुढें ओततो. त्या सत्यांतून नवनिर्मिति होऊं शकेल इतकें प्रभावीं तें सत्य असतें. त्याला आपण 'सुपीक सत्य' (Creative fact) म्हणूं; तें सत्य नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञेला खाद्य पुरवितें, एवढेंच नव्हे तर त्याचें स्वरूप त्या नवनिर्मितिक्षम प्रज्ञेप्रमाणेंच असतें. याला प्रत्यक्ष पुरावा आहे. कारण तुम्हांला असें दिसून येईल कीं ज्या ज्या वेळीं आपण एखादा चरित्रग्रंथ वाचून संपवितों, त्या त्या वेळीं त्यांतील एखादा प्रसंग आपल्या मनांत अनंत काल ताजा राहतो किंवा एखादी व्यक्ति आपल्या अंतःकरणांत खोलवर दडून बसते आणि ज्यावेळीं आपण एखादी कविता किंवा कादंबरी वाचूं लागतों, त्यावेळीं आपण कांहींतरी कोठें तरी पाहिलेलेंच परत पहात आहोंत काय अशी कल्पना आपल्या मनांत वारंवार चमकून जाते. पुनःप्रत्ययाचा आभास म्हणतात तो हाच.

आत्मचरित्र : चित्र कीं चरित्र ?

आत्मनिष्ठा हा आपण ललितवाङ्मयाचा एक विशेष समजतों; मग आत्मचरित्रासारख्या ज्या वाङ्मयप्रकारांत आत्मनिष्ठेलाच एकमेव महत्व असतें, तो वाङ्मयप्रकार ललितवाङ्मयांत अतिश्रेष्ठ समजला जायला पाहिजे; परंतु तसा तो सर्वश्रेष्ठ समजला जातो का ? जात नसल्यास त्याचीं कारणें काय असावींत ? असा एक प्रश्न आत्मचरित्रासंबंधीं विचार करूं लागलों असतां सहजच लक्षांत येतो; ह्यासंबंधीं अधिक विचार करतां हें लक्षांत येतें कीं, ललितवाङ्मय हें आत्मनिष्ठ खरें; परंतु त्याला अभिप्रेत असलेली आत्मनिष्ठा ही आत्मचरित्रात्मक खास नव्हे. 'Of Human Bondage' किंवा 'David Copperfield' सारखी एखादी कादंबरी, तिच्यांतील आत्मचरित्रपर भागांमुळें विशेष वास्तवपूर्ण व परिणामकारक उतरलेली असेल. परंतु ही कादंबरी आहे, हें आत्मचरित्र नव्हे, याची जाणीव तेथें जशी लेखकाला आहे तशीच वाचकालाही आहे. आत्मचरित्र आणि आत्मचरित्रात्मक कादंबरी ह्यांत ललितवाङ्मयाच्या दृष्टीनें अधिक सरस कोण ठरेल असा प्रश्न विचारला गेला, तर त्याचें उत्तर देणें जरा कठीणच जाईल; परंतु बरीचशीं उत्तरें कादंबरीच्या बाजूला पडतील असेंच वाटतें. आत्मचरित्र हें ललितवाङ्मयाला अभिप्रेत असलेल्या आत्मपरतेपेक्षां अधिक स्वयंकेंद्रित असतें हें तर याचें कारण नसेल ना ? ललितवाङ्मयांतील आत्मपर भाग देखील विश्वात्मक स्वरूपाचा असतो; मूळ अनुभवांतील खाजगी, व्यक्तिगत असा भाग प्रतिभेच्या आचेनें केव्हांच नष्ट झालेला असतो; खालीं उरलेलें असतें तें जेवढें आत्मपर तेवढेंच विश्वात्मक स्वरूपाचें असतें; तें जितकें लिहिणाऱ्या व्यक्तीच्या बाबतींत खरें असतें तितकेंच किंबहुना त्यापेक्षांहि

अधिक तें वाचणाऱ्या असंख्य व्यक्तींच्या बाबतींतही खरें ठरण्याची शक्यता असतें; म्हणूनच ललितवाङ्मय हें जरी एका व्यक्तीनें निर्माण केलेलें असलें तरी त्याचें आवाहन अखिल मानवजातीला असतें. आत्माला विश्वात्म बनविण्याचें सामर्थ्य ललितवाङ्मयाच्या ठिकाणीं आढळतें. Of Human Bondage हें सॉमरसेट मॉमचें आत्मचरित्र नव्हे किंवा Citadel हें क्रोनिनचें आत्मवृत्त नव्हे; कारण ह्या दोन्हीहि ठिकाणीं आत्मपर भाग हा केवळ आत्मपर राहिलेला नसून विश्वात्मक बनलेला आहे. ही किमया प्रतिभेनें केलेली आहे. व म्हणूनच त्यांत केवळ खाजगी व्यक्तिगत हकिगतीं-पेक्षां अधिक व्यापक असें कांहींतरी अवतरलेलें आहे. ही व्यापकता, ही विश्वात्मकता आत्मचरित्राच्या वाट्याला येणें शक्य आहे काय? ती केव्हां शक्य आहे व केव्हां नाहीं? ती ज्या प्रमाणांत आत्मचरित्रांत अवतरणें शक्य असेल त्या प्रमाणांत आत्मचरित्र हें ललितवाङ्मयाच्या श्रेणींत वरचें मानाचें स्थान मिळवील, हें खरें ना?

(आत्मचरित्र हें आत्मसमर्थन नसावें, आत्मदर्शन असावें असें जें म्हटलें जातें,) तें ह्याच हेतूनें असें मला वाटतें. पुष्कळशीं आत्मचरित्रें आत्मसमर्थनपर असतात; कांहीं आत्मचरित्रांचा तर लेखनहेतूच तो असतो; आणि ज्यांच्या बाबतींत आत्मसमर्थन हाच लेखनहेतू असतो असें खात्रीलायक म्हणतां येत नाहीं, त्यांच्या बाबतींतहि निदान एवढें तरी दिसून येतें कीं तीं लिहिलीं जात असतां त्यांच्याहि लेखकांची प्रवृत्ति थोडीशी आत्मसमर्थन करण्याकडेच झुकलेली असते. आत्मसमर्थनाकडे असणारी ही लेखकांची प्रवृत्ति स्वाभाविक आहे असेंच आपण समजतों; इतकें तिचें प्राबल्य सर्वत्र आढळतें. ही प्रवृत्ति औचित्याच्या किंवा सौजन्याच्या दृष्टीनें इष्ट आहे कीं अनिष्ट आहे, ह्या प्रश्नाचा विचार बाजूला ठेवला व केवळ ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीच्याच दृष्टीनें ह्या प्रश्नाचा विचार केला तरी असेंच दिसून येतें कीं, ही प्रवृत्ति ललितवाङ्मयाला एकंदरींत अनिष्ट आहे; ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीला अपायकारक आहे; कारण आत्मसमर्थन म्हटलें कीं, तेथें स्वार्थपर विचार हा आलाच; आत्मसर्थनाच्या मुळाशींच हा विचार असणार व स्वार्थपर विचार हा ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीला तितकासा

खपत नाहीं; त्यांत खाजगी, वैयक्तिक, हिणकस असें कांहींतरी असतें; त्याचा संबंध त्या लेखकाशीं जितक्या जिव्हाळ्याचा असतो, तितका दूरान्वयानेंहि आपल्याशीं नसतो. त्यामुळें त्यांत त्याच्याइतकेंच आपणहि रंगून जाणें कठीण असतें. शिवाय ह्या प्रवृत्तीमुळें कलात्मकतेलाहि बाधा येण्याचा संभव असतो; कारण जो संयम, जी अलिप्तता कलात्मक दर्शनाला अत्यावश्यक असते, ती ह्या प्रवृत्तीला लेखक बळी पडूं लागल्यास त्याच्या लेखनांत अवतरणें दुरापास्त होतें; म्हणूनच वर म्हटलें त्याप्रमाणें बरींचशीं आत्मचरित्रें वाजवीपेक्षां अधिक आत्मपर असतात व म्हणूनच ललितवाङ्मयाच्या दृष्टीनें त्यांची योग्यता कमी मानावी लागते; त्यांची विश्वात्मकता त्या मानानें कमी झालेली असते.

जें आत्मचरित्र केवळ आत्मदर्शनाच्या हेतूनेंच लिहिलें जातें त्यांत ही विश्वात्मकता आपोआपच अवतरते. तेथें आत्मचरित्र लिहिण्यास उद्युक्त झालेल्या लेखकाची भूमिका ही एखाद्या कलावन्ताच्या भूमिकेसारखी असते. हा कलावन्त स्वतःपासून स्वतःला दूर करून स्वतःचेंच चित्र रेखाटीत असतो. तो स्वतःतच रंगून गेलेला असला, तरी त्याचें हें रंगून जाणें म्हणजे एखाद्या चित्र-विषयांत रंगून जाणाऱ्या चित्रकाराच्या रंगून जाण्यासारखें असतें. त्यांत एक प्रकारची अलिप्तता असते. त्याला स्वतःविषयींच कुतुहल वाटत असतें: आपण कोण आहोंत, कसे बनलेलें आहोंत, आपणाला हें आजचें रूप कसें प्राप्त झालें, इत्यादि प्रश्नांचा तो आपणाशींच विचार करीत असतो; परंतु हा विचार करतांना तो स्वतःकडे तटस्थाच्या दृष्टीनें पहाण्याचा प्रयत्न करीत असतो; ही तटस्थाची भूमिका त्यानें स्वीकारली नाहीं तर त्याला स्वतःचें दर्शन होणेंच प्रथम दुरापास्त होईल; मग इतरांना तें दर्शन घडविण्याची तर गोष्टच नको. स्वतःपासून स्वतःला दूर सारून जर त्याला स्वतःकडेच परंतु त्रयस्थाच्या नजरेनें बघतां आलें तरच स्वतःचें यथार्थदर्शन घडण्याचा संभव. आपलें रूप आपल्याला दिसत नाहीं; तें आरशांत बघावें लागतें, हा अनुभवच आहे. अशा प्रकारची अलिप्तता स्वीकारून हें स्वरूपदर्शन जेव्हां एखाद्याला घडतें व त्यालाच कुतूहल वाटेल असें कांहींतरी वैशिष्ट्य, वेगळेपणाहि त्यांत आढळतो, त्याचवेळीं तो त्यांत कलावन्ताच्या दृष्टीनें रंगून जाण्याचा संभव असतो; व त्याची पुनर्निर्मिति साधूं इच्छितो. ह्यांतूनच खऱ्याखुऱ्या

आत्मदर्शनाचा, आत्मचित्रणाचा उदय होत असतो; अशा आत्मदर्शनांत वर उल्लेखिलेली अलिप्तता स्वीकारून त्याला स्वतःविषयीं जें जें दिसलेलें वा जाणवलेलें असतें, त्याचें त्याचें सत्यदर्शन असणार. जें जाणवलें तें यथार्थपणें, अविकृतपणें, त्यांत कोठल्याहि प्रकारचे भडक रंग न वापरतां, कोठलीहि रेषा ही वाजवीपेक्षां अधिक पुसट वा ठळक न करतां रेखाटणें हेंच ह्या आत्मदर्शकाचें काम. त्यानें एवढें साधलें कीं मग वेगळें आत्मसमर्थन आवश्यक नाहीं. दर्शन जर सत्य असेल तर समर्थनाची काय आवश्यकता ? तें आपोआपच नाहीं का घडणार ? अशा रीतीनें घडविलेलें दर्शन हें जरी एका व्यक्तीचें असलें तरी त्यांत विश्वात्मकता अवतरल्याखेरीज राहणार नाहीं. त्या चित्रणांत आपणांस एकाच वेळीं एक व्यक्ति आणि अखिल मानवता यांचें दुहेरी दर्शन झाल्याखेरीज राहणार नाहीं.

परंतु अशा प्रकारचें आत्मदर्शन कितीशा आत्मचरित्रांतून झालेलें आढळतें ? ललितवाङ्मयाच्या ह्या असल्या कसोटीला कितीशीं आत्मचरित्रें उतरतील ? एखादें दुसरेंहि उतरेल कीं नाहीं याची शंकाच आहे. याचें कारण काय असावें ? ही कलात्मक अलिप्तता (artistic detachment) आत्मचरित्रलेखनाला जणूं फारशी आवश्यकच नाहीं, अशा पद्धतीनेंच आतांपर्यंत आत्मचरित्रांचें लेखन चालत आलें आहे; व म्हणूनच त्याजकडून आपण ज्या अपेक्षा करीत आलों आहोंत त्या अपेक्षा, ललितवाङ्मयाकडून आपण ज्या अपेक्षा करतों, त्यापेक्षां थोड्याशा भिन्न स्वरूपाच्या आहेत; त्याचप्रमाणें ज्या मूल्यांनीं आपण त्याची पारख करतों, त्याचें मापन करतों, त्याची श्रेष्ठता वा कनिष्ठता ठरवितों, तीं मूल्यें देखील ललित वाङ्मयाच्या कसोटीचीं मूल्यें नाहींत. आपण आत्मचरित्रांकडून संपूर्ण, अविकृत माहितीची, बुद्धीला पटेल अशा पुराव्यानें सिद्ध ठरूं शकणाऱ्या हकीगतींची अपेक्षा करूं लागलों आहोंत. आत्मचरित्रांसंबंधीं बोलत असतां क्रॉमवेलच्या 'Paint me as I am' (मी जसा आहें, तसेंच माझें चित्र रेखाटा) ह्या वाक्याचा पुनरुच्चार आपण वारंवार करतों; परंतु असें करतांना आपल्याला केवळ सत्यदर्शनावर जोर द्यावयाचा असतो; त्यांतला 'Paint' हा शब्द आपण सोयिस्करपणें विसरतों; परंतु तो शब्द विसरून कसें चालेल ? सत्यदर्शन शास्त्रहि घडवितो

व कलावंतहि घडवितो; ह्या दोन्ही दर्शनांत फरक आहे ना ! **तो फरक म्हणजे व्यक्तीचें चित्र व चरित्र ह्यांतील फरक होय.** आपणाला आत्मचरित्रांत त्या व्यक्तीचें चित्र नको असतें, चरित्र हवें असतें. चित्र हवें असतें तर आपण ज्या गोष्टींवर भर देत आहोंत त्या गोष्टींवर भर देतों ना. वरच्या परिच्छेदांत ज्या कलात्मक आत्मदर्शनाचें स्वरूप विशद केलें, तसलें कलात्मक आत्मदर्शनच मग आपण आत्मचरित्रापासून अपेक्षिलें असतें; मग Paint ह्या शब्दाची विस्मृति आपणांस पडली नसती.

परंतु Paint ह्या शब्दाची विस्मृति आज आपणांस निःसंशय पडली आहे; व म्हणूनच व्हर्जीनिया वुल्फसारखे टीकाकार चरित्र व आत्मचरित्र यांची गणना ललित-वाङ्मयांत करावयाची किंवा नाहीं, ह्याबद्दल अधूनमधून साशंकताहि व्यक्त करतांना दिसत आहेत. आज आपण आत्मचरित्रें जीं वाचीत आहोंत, तीं त्यांतील त्या त्या व्यक्तींबद्दलच्या खऱ्याखुऱ्या अविकृत माहितीकरितां, त्या त्या व्यक्तींच्या आयुष्यांत घडलेल्या घटनांच्या खात्रीलायक हकीगतींकरितां वाचीत आहोंत; आपणांस त्या त्या व्यक्तींबद्दल जें कुतूहल वाटतें, जें कुतूहल अगोदरच ह्या नाहीं त्या कारणांनीं निर्माण झालेलें असतें, त्या कुतूहलाची पूर्ति व्हावी, त्या व्यक्तींच्या जीवनांतील नाना तऱ्हेच्या लहान मोठ्या, क्षुल्लक व महत्त्वाच्या गोष्टी आपणांस कळाव्यात ह्या हेतूनें आपण त्यांचीं आत्मचरित्रें वाचतों. तेथें लेखनविषयाबाबतचें आपलें कुतूहल लेखकानें आपल्या कौशल्यानें निर्माण केलेलें नसतें, तर तें आपल्या ठिकाणीं वाचनापूर्वी अगोदरच निर्माण झालेलें असतें व केवळ त्याची पूर्ति व्हावी ह्या हेतूनें आपण त्या आत्मचरित्रांकडे धांव घेत असतों. एखाद्या विषयाबद्दल कुतूहल उत्पन्न होऊन त्या विषयाची माहिती मिळविण्यासाठीं ज्ञानकोश उघडावा, ह्यासारखेंच हें थोडेंबहुत आहे. ही उपमा थोडीशी बोंचक वाटेल, व तशी ती थोडीशी आहेहि; परंतु आत्मचरित्रांचें वाचन आपण सामान्यतः कोणत्या हेतूनें करतों, हें समजून घेण्यास तीच सोयीची आहे. आत्मचरित्रांकडे पाहण्याची आपली दृष्टि ही अशा रीतीनें थोडीफार उपयुक्ततावाद्याची आहे; हा आत्मचरित्रांचा वाचक एखाद्या रुक्ष विषयावरील माहिती मिळविण्याकरितां हें वाचन करीत नाहीं, तर एका सजीव व्यक्तीच्या

जीवनाची कथा कळावी ह्या हेतूनें हें वाचन करीत असतो, ही गोष्ट खरी; परंतु असें जरी म्हटलें तरी तो उपयुक्ततेच्याच दृष्टीनें हें वाचन करीत असतो, ही गोष्ट असिद्ध होत नाहीं. ज्या हेतूनें आपण काव्य वाचतों, कथा वाचतों, व नाटक पाहतों त्याच हेतूनें आपण आत्मचरित्र वाचतों असें म्हणतां येणार नाहीं; हे वाङ्मयप्रकार वाचीत असतांना आपली दृष्टि इतक्या उघडपणें उपयुक्ततावाद्याची नसते, असें खात्रीनें म्हणतां येईल व त्यांच्या वाचनापासून आपणांस होणाऱ्या आनंदामध्यें व आत्मचरित्रांच्या वाचनापासून आपणांस होणाऱ्या आनंदामध्येंहि स्वरूपतःच थोडीशी भिन्नता आढळेल.

चरित्रांचें व आत्मचरित्रांचें वाचन आपण साधारण चाळिशीच्या आसपास सुरू करतों. बालवयांत आणि ऐन तारुण्यांत चरित्रांचें वा आत्मचरित्रांचें वाचन करण्याबाबत आपणांस कितीहि उपदेश करण्यांत आला, तरी त्या वयांत आपलें मन कथाकादंबऱ्यांकडेच धांव घेत असतें; आणि हें स्वाभाविकच आहे. बाल-वयांत व तारुण्यांत उघड्या नागड्या नीरस सत्यापेक्षां कल्पिताबद्दलच आपणांस अधिक आकर्षण असावें हें स्वाभाविकच नाहीं काय? आपण स्वतःच जर ह्या वयांत कल्पनासृष्टींत अधूनमधून भराऱ्या मारीत असतों, तर मग कादंबरीकार, कथालेखक किंवा कवि यांनीं निर्मिलेल्या कल्पनेच्या जगांत वावरतांना आपणांस विशेष आनंद व्हावा यांत अस्वाभाविक तें काय आहे! परंतु जसजसे आपण वयानें व अनुभवानें मोठे होत जातों, तसतसा ह्या कल्पनानिर्मित जगांत सदैव वावरण्याचा आपणांस कंटाळा येऊं लागतो. कल्पनासृष्टींतून बाहेर पडून आपण आतां प्रत्यक्ष सत्यसृष्टींत प्रवेश करावा असेंच मनाला वाटूं लागतें. जीवनांतील खडबडीत उघड्या नागड्या सत्यांची कल्पनेच्या सृष्टींत ओळख करून घेण्यापेक्षां त्यांची प्रत्यक्ष सत्यसृष्टींत शिरूनच ओळख करून घ्यावी अशी तीव्र इच्छा होते. बालवयांत व तारुण्यांत कथा–कादंबऱ्यांचें अव्याहत वाचन करणारे अनेक वाचक चाळिशीच्या आसपास हातांत कथाकादंबऱ्या धरीनासे होतात ह्याचें कारण हेंच होय. ह्यापैकीं पुष्कळांचें वाचनच या काळांत थंडावतें; ते सत्यसृष्टींत म्हणजे जीवनांतच इतके गर्क होतात कीं वाङ्मयीन ‘कल्पित’ सृष्टीला ते कायमचे पारखे होतात. परंतु सगळेच वाचक असे नसतात. कथाकादंबऱ्यांतील

कल्पितसृष्टींतील स्त्री-पुरुषाना हे कंटाळलेले असतात. केवळ त्या सृष्टींतील तीं असंख्य स्त्रीपुरुषचित्रें त्यांना आतां समाधान देऊं शकत नाहींत. त्यांना तीं अधिक वास्तव, अधिक सत्य अशीं हवीं असतात व म्हणूनच कल्पिताचीं बंधनें न पाळतां ज्या ज्या ठिकाणीं स्त्रीपुरुषांच्या जीवनकथेचा सूक्ष्म–अतिसूक्ष्म परिचय करून दिलेला असतो, त्या त्या वाङ्मयप्रकारांकडे स्वाभाविकपणें ते वळतात. व हें त्यांचें जीवनविषयक, व्यक्तिविषयकच परंतु अगदीं नवें असें कुतूहल चरित्रें आणि आत्मचरित्रें यांजकडून पुरविलें जातें. ह्या कुतूहलांत जिज्ञासेचा, जीवनाच्या अंगोपांगांचें सखोल, व्यापक व अतिसूक्ष्म ज्ञान व्हावें हा इच्छेचा भाग अधिक असतो; व चरित्रांच्या आणि आत्मचरित्रांच्या वाचनानें ही नवी जिज्ञासा थोडीफार तरी तृप्त झाल्याचा आनंद मिळूं शकतो. जीवनाची अधिक तपशीलवार व सूक्ष्म माहिती मिळूं शकते. ललितवाङ्मयाच्या वाचनाच्या बुडाशीं ही जिज्ञासा असतेच असें नाहीं; अर्थातच चरित्र व आत्मचरित्र यांच्या वाचनानें होणारा हा जिज्ञासातृप्तीचा आनंद कथाकादंबऱ्यांच्या वाचनापासून होणाऱ्या आनंदापेक्षां वेगळ्या प्रकारचा असतो, हें काय सांगायला हवें !

ललित साहित्य जें ज्ञान वाचकांस पुरेसें देऊं शकत नाहीं तें व्यक्तिविषयक व जीवनविषयक ज्ञान चरित्र आणि आत्मचरित्र हीं पुरवूं शकत असल्यामुळें, त्यांजकडेच प्रौढ वाचकांचें लक्ष अधिक वळतें. ज्या सत्यांतून वा वास्तवांतून कल्पनेचें जग निर्माण होत असतें तें सत्य व वास्तवच प्रत्यक्षपणें, तपशीलवारपणें आपल्या पानांपानांतून चरित्र व त्यापेक्षांहि आधिक्यानें आत्मचरित्र वाचकांना पुरवीत असतें. विचारवंत ह्याच सत्याला 'सुपीक सत्य' (Creative fact) असें म्हणतात; कल्पनाशक्तीला खाद्य पुरविण्याचें काम हें सत्य करीत असतें; ललितवाङ्मयाला मालमसाला पुरविण्याचें सामर्थ्य ह्या सत्यांत असतें. थोड्याफार ताणानें मलूल झालेल्या कल्पकतेला प्रत्यक्ष जीवनरस पाजून ताजीतवानी करण्याचें श्रेष्ठ कार्य हें सत्य करीत असतें; तेव्हां अशा प्रत्यक्ष वास्तवाच्याच पुरवठा करूं पाहणाऱ्या चरित्रांचें आणि आत्मचरित्रांचें आकर्षण प्रौढ वाचकांना विशेष वाटावें हें स्वाभाविकच आहे.

आत्मचरित्रांकडे पाहण्याची आपली दृष्टि ही वरील स्वरूपाच्या सत्यजिज्ञासेची असल्यामुळें आत्मचरित्रलेखनांतील यश हें आपण कोणत्या कसोट्यांनीं अजमावतों हें पाहण्यासारखें आहे. हॅवलॉक एलिसचें आत्मवृत्त मी जेव्हां वाचावयास घेतलें त्यावेळीं त्यानें जे स्त्रीपुरुषांच्या कामवासनेविषयीं व लैंगिक संबंधांविषयीं अनेक संशोधनपर ग्रंथ लिहिले आहेत, ते लिहिण्याची स्फूर्ति त्याला कशानें झाली व त्यासंबंधीची अनेकविध माहिती त्यानें गोळा कशी केली, हें समजून घेण्यास मी उत्सुक होतों; परंतु प्रत्यक्ष ग्रंथांत ह्या संबंधीं फारशी माहिती न आढळतां तो व त्याची पत्नी ह्यांच्या वैवाहिक जीवनांतील नानाविध कंटाळवाण्या हकीगतींनींच बरीचशी जागा व्यापलेली आहे असें जेव्हां मला आढळून आलें तेव्हां मी निराश झालों. ह्या उलट अनुभव फ्रॅंक स्विनेर्टन ह्या लेखकाचें आत्मचरित्र वाचतांना मला आला. हें आत्मवृत्त हातांत घेतांना मला फ्रॅंक स्विनेर्टन ह्या लेखकाच्या खाजगी जीवनाबद्दल एवढें कुतूहल नव्हतें, तर प्रकाशकांचा वाचक (Reader) व टीकाकार ह्या नात्यानें त्याचा जो अनेक लहानमोठ्या साहित्यिकांशीं संबंध आला होता, त्यांचीं त्यानें रेखाटलेलीं व्यक्तिचित्रें आपणांस त्याच्या आत्मचरित्रांत वाचावयास मिळतील व इग्लंडमधील प्रकाशन–व्यवसायाची अन्तर्व्यवस्था कोणत्या प्रकारची असते, तेंहि लक्षांत येईल, ह्या दुहेरी अपेक्षेनें मी तो ग्रंथ हातांत घेतला होता; व ह्या ग्रंथाचें वाचन केल्यावर ह्या दोन्हीहि अपेक्षा सफल झाल्याचा आनंद मला मिळाला. तोच अनुभव जॉर्ज आर्लिस ह्या कुशल नटाचें आत्मचरित्र वाचतांना मला आला; आपण एका नवीनच जगामध्यें प्रवेश करीत आहोंत, नवें ज्ञान मिळवीत आहोंत, नवी माहिती गोळा करीत आहोंत व हें सर्व एक व्यक्ति आत्मप्रत्ययानें आपणांस पुरवीत आहे, असा तो अनुभव होता. विष्णुपंत गोडशांचें आत्मवृत्त, नाना फडणिसाचें आत्मचरित्र, दादोबा पांडुरंगांचें आत्मकथन किंवा सॅम्युएल पेप्सिसची रोजनिशी हे ग्रंथ वाचतांना माझी अपेक्षा ज्या काळांत ते ग्रंथ लिहिले गेले आहेत त्या काळांत फेरफटका मारून येण्याची असते, त्या काळांतील व्यक्तींची, समाजजीवनाची ओळख करून घेण्याची असते व त्यांचें वाचन केल्यावर ही इच्छा तृप्त झाल्याचा म्हणजेच विशिष्ट जिज्ञासातृप्तीचा आनंद मला मिळतो.

म्हणजे ह्याचा अर्थच असा कीं आपण जेव्हां एखादें आत्मचरित्र हातांत घेतों, त्यावेळीं तें एका विशिष्ट तऱ्हेची माहिती मिळविण्याच्या जिज्ञासेनें व अपेक्षेनेंच आपण हातांत घेतलेलें असतें; व ती अपेक्षा जर तें सफल करूं शकलें नाहीं तर आपणांस याच्या परिशीलनापासून हवा तो आनंद मिळत नाहीं. ह्याच दृष्टीनें आपण शास्त्रज्ञांचीं, तत्त्वज्ञांचीं, न्यायाधिशांचीं व सत्ताधीशांचीं, साहसी प्रवाशांचीं व संशोधकांचीं, शिल्पकारांचीं, कवींचीं, चित्रकारांचीं, युद्धमंत्र्यांचीं, कायदेपंडितांचीं, व डॉक्टरांचीं आत्मचरित्रें वाचतों. \ जीवनाच्या नानाविध क्षेत्रांमध्यें ज्यांनीं विशेष कार्य केलेलें आहे, त्यांच्या ह्या आत्मकथांच्या मार्फत जीवनाच्या अनंत अंगांची समक्ष माहिती करून घ्यावी व जिज्ञासातृप्तीचा आनंद मनमुराद चाखावा हाच ह्या वाचनामागचा हेतु असतो.| बसल्या बैठकीला ह्या अनेकविध व्यक्तींबरोबर आपण जीवनाच्या आपणांस अनोळखी असलेल्या मार्गांनीं प्रवास करतों व त्या मार्गांवर जीं नवनवीन दृश्यें आपणाला दिसतात, त्यांच्या अवलोकनानें अधिक समृद्ध बनतों. कांहीं वेळां हीं आत्मचरित्रें जीवनाकडे बघण्याची एक नवीन दृष्टी आपणांस आणून देतात; तर कित्येक आपल्या आत्मविश्वासांत महत्त्वाची भर टाकतात. जीवनाचें ज्ञान नाना मार्गांनीं मिळविण्याच्या बाबतींत ज्यांनीं परिश्रम केलेले आहेत, त्यांचीं त्यांचीं आत्मचरित्रें आपणांस अत्यंत उद्बोधक वाटतात. याखेरीज सॉमरसेट मॉम व जे. बी. प्रीस्टले यासारख्या कांहीं लेखकांनीं आत्मवृत्तासारखा लेखनप्रकार तर हाताळला आहे; परंतु त्याचा उपयोग आपल्या खाजगी जीवनांतील बारीक सारीक गोष्टींची नोंद करण्याकडे न करतां केवळ स्वैरपणें आपल्या जीवनाचा आढावा घेत असतांना त्यांच्या दृष्टीनें महत्त्वाच्या ठरलेल्या अनेक लहान मोठ्या प्रश्नांची चर्चा करण्याकडेच त्यांनीं केला आहे. मॉमचें ' समिंग अप ' वाचीत असतां किंवा प्रीस्टलेचीं ' मिडनाईट इन धी डेझर्ट ' व ' रेन ओव्हर गॉडशिल ' हीं पुस्तकें वाचीत असतां आपण ह्या लेखकांबरोबर जो प्रवास करतों तो त्यांच्या खाजगी जीवनक्षेत्रांत नव्हे, तर त्यांच्या मनःप्रदेशांत. त्या मनःप्रदेशांतील नाना विचारतरंगांबरोबर आपण पुढें पुढें जात असतों व

एक वेगळ्याच परंतु अपार्थिव प्रदेशांत भटकून आल्याचा आनंद त्यांच्या वाचनाच्या शेवटीं आपल्या पदरांत पडतो. हे लेखक ह्या आपल्या ग्रंथांना आत्मचरित्र म्हणत नाहींत व आपणहि त्यांना आत्मचरित्र म्हणायला तयार होणार नाहीं. परंतु त्यांच्या वाचनानें होणारा आनंद हा आत्मचरित्र-लेखकाबरोबर फेरफटका मारून आल्यानंतर होणाऱ्या आनंदासारखाच परंतु थोडासा वेगळया दर्जाचा असतो.

आजपर्यंत आत्मचरित्रलेखनाकडे आपण ज्या दृष्टीनें पाहत आलों आहोंत त्या दृष्टींत आतां थोडासा बदल होत आहे. जीवनकलहांत यशस्वी ठरलेल्या व विशेष चमकून गेलेल्या लोकोत्तर स्त्रीपुरुषांनींच आत्मचरित्रें लिहावींत असा एक अलिखित संकेत आपण ठरवून टाकला होता. त्यांत लोकोत्तरपणा, अपूर्वाई किंवा असामान्यत्व आढळल्याशिवाय कोणतेंहि व्यक्तिजीवन हें आत्मवृत्ताचा विषयच होऊं शकत नाहीं, अशीच आपली समजूत होती. आपल्याला सामान्यांमध्यें, सर्वसाधारणांमध्यें कांहींच आकर्षक वाटत नव्हतें. हें स्वाभाविकच होतें; ज्या जिज्ञासेनें, ज्या ज्ञानलालसेनें आपण आत्मचरित्रें वाचीत होतों, ती जिज्ञासा, आपल्या नेहमींच्या सर्वसामान्य जीवनापेक्षां जें वेगळें आहे म्हणजे जें लौकिक दृष्टया श्रेष्ठ आहे, असामान्य आहे, मानाचें म्हणून ठरत आहे, लोकोत्तर आहे व यशस्वी आहे त्याबद्दलच असावी हें साहजिकच होतें; म्हणूनच आजपर्यंत लोकोत्तरांनीं आत्मचरित्रें लिहिलीं, सेनानींनीं लिहिलीं, तत्त्वज्ञांनीं लिहिलीं, जीवनसंग्रामांत विशेष डोळयांत भरलेल्यांनीं लिहिलीं व तीं वाचून आम्हीं आमची जिज्ञासा तृप्त करून घेतली. परंतु आतां आपलें |लक्ष हळूं हळूं असामान्यांकडून सामन्यांकडे वळूं लागलेलें आहे.| ह्याचा अर्थ लोकोत्तरांच्या जीवनाबद्दलचें आपलें कुतूहल कमी झालेलें आहे असा नव्हे; परंतु एवढें खरें कीं लोकोत्तरांच्या जीवनाबद्दलच्या ह्या कुतूहलाबरोबरच सर्वसामान्य माणसांच्या जीवनाबद्दलहि थोडेंसें अधिक कुतूहल आमचे ठिकाणीं निर्माण होऊं लागलें आहे. जीवनकलहांत यशस्वी ठरलेलीं माणसें कशीं यशस्वी होतात हें कळून घेण्यासाठीं तर आम्हीं उत्सुक आहोंतच; परंतु त्याबरोबरच ह्या जीवनाच्या धकाधकींत जे लौकिकदृष्टया कधींहि पराक्रम करतांना दिसत नाहींत, ज्यांचें असामान्यत्व आपल्या कधींच नजरेस येत नाहीं,

परंतु ज्यांच्याच अबोल कर्तृत्वावर, निष्ठेवर व अविरत तपश्चर्येवर हें जग चाललें आहे, त्या असंख्य सर्वसामान्य जीवांची जीवनयात्रा कशी असते, हें समजून घेण्यास आम्ही अधिक अधिक उत्सुक बनूं लागलों आहोंत; आत्मचरित्राचा नायक लोकोत्तर असण्याचें आतां कारण नाहीं, तो लोकांतीलच एक असला तरी चालेल, असें म्हणण्याइतकी मजल आपण गांठली आहे. डेव्हिससारखा एखाद्या भटक्या 'एका भटक्याचें आत्मचरित्र' ('Autobiography of a Super-tramp') लिहितो व ती आत्मकथा वाचीतअसतां आपण जेव्हां त्याच्या संगतींत आंधळ्या, पांगळ्या भिकाऱ्यांबरोबर व नाना तऱ्हेच्या भटक्यांबरोबर अमेरिकेचा व इंग्लंडचा प्रवास करतों, त्यावेळीं एका अगदीं वेगळ्याच जगांत फिरल्याचा आनंद आपणांस होतो. आज आम्हांला भिकाऱ्यांचीं आत्मवृत्तें हवीं आहेत, भटक्यांचीं हवीं आहेत, सामान्य मजुरांचीं, व्हिक्टोरियावाल्यांचीं, टॅक्सी हाकणाऱ्यांचीं, हमालांचीं—सर्व सामान्य म्हणून समजल्या जाणाऱ्या स्त्रीपुरुषांचीं आत्मवृत्तें हवीं आहेत; आज आमचें अद्‌भुतामधलें, लोकोत्तरामधलें, असामान्यत्वामधलें कुतूहल कमी झालेलें आहे व तेंच लौकिकाबद्दलचें, सामान्यांबद्दलचें कुतूहल मात्र विलक्षण बळावलें आहे; म्हणजे दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे आम्ही जीवनांतच आतां अधिक लक्ष घालूं लागलों आहोंत. जीवनाच्या अधिकाधिक जवळ जाऊं इच्छित आहोंत. समाजजीवनाच्या वरच्या मजल्यांवर राहणाऱ्या स्त्रीपुरुषांपेक्षां तळमजल्यावरच राहणारे व एकंदर समाजमंदिराला आधारभूत असलेले सर्वसामान्य स्त्रीपुरुष व त्यांचें जीवन, त्यांच्या जीवनांतील प्रश्न हेच आमच्या कुतूहलाचे, आमच्या जिज्ञासेचे आजचे विषय बनलेले आहेत. हें जें आमच्या सहानुभूतीचें, कुतूहलाचें केंद्र बदललें आहे व बदलत आहे, त्याचें प्रत्यंतर वाङ्मयाच्या सर्वच-काव्य, कादंबरी, नाटकादि शाखांतून दिसून येत आहे; ह्या सर्व वाङ्मयप्रकारांचेंहि चित्रविषय झपाट्यानें बदलत आहेत; सर्वसामान्य माणूस व त्याचें जीवन ह्यांनींच त्यांचा प्रांत एकसारखा काबीज केला जात आहे; तेव्हां चरित्रांत नसलें तरी आत्मचरित्रांत या नवकुतूहलाचें प्रत्यंतर यावें, यांत काय नवल?

परंतु हें सगळें खरें असलें आणि आत्मचरित्रांचें कार्यक्षेत्र जरी हळूहळूं विस्तीर्ण बनत असलें तरी एवढी गोष्ट निश्चित कीं, आत्मचरित्रांचें कार्य हें काव्यकथादि ललित–वाङ्मयाच्या कार्यापेक्षां स्वरूपतःच भिन्न आहे. बहुरंगी व्यक्तिजीवनाच्या अनेकविध अंगांचें ज्ञान वाचकांना करून देण्याचें अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचें कार्य त्याजकडून घडत असलें, तरी तें कार्य संपूर्णतया ललित-वाङ्मयाचें नाहीं. ललित साहित्याची उभारणी प्रत्यक्षांतील क्षणजीवि भाग भस्म करून उरलेल्या शाश्वत सत्यावर झालेली,\ तर आत्मचरित्राची सर्व मदार जीवनांतील प्रत्यक्षावर, जें अशाश्वत त्यावर; त्याच्याच मदतीनें त्याला आपली इमारत रचावयाची असते. एकाचें वाचन मुख्यतः आनंदासाठीं तर दुसऱ्याचें वाचन प्रायः माहितीसाठीं, जिज्ञासातृप्तीसाठीं. ह्या माहितीमागें, हकीगतीमागें, कथनामागें आत्मीयता असते हें लक्षांत घेतलें, तरी त्याजकडून घडणाऱ्या कार्याच्या स्वरूपांत त्यामुळें फारसा फरक पडत नाहीं. ह्या आत्मीयतेमुळें, ह्या आत्मनिष्ठेमुळेंच आत्मचरित्राला ललित–साहित्यांत मानाचें स्थान द्यावें असा मोह होतो; परंतु ह्या आत्मीयतेमुळें प्रत्यक्ष कथनाला कितीहि उजळा मिळत असला तरी जोंपर्यंत कल्पितापेक्षां प्रत्यक्षाचीं, वास्तवाच्या सर्व तपशीलांचीं अत्यंत जाचक बंधनें आत्मवृत्ताला पाळावीं लागत आहेत, तोंपर्यंत त्याचें स्थान ललित व ललितेतर ह्यांच्या सरहद्दीवरच राहील; त्यांतल्या त्यांत एवढें म्हणतां येईल कीं चरित्रापेक्षां त्यांचें स्थान ललितवाङ्मयांत अधिक वरचें आहे. परंतु अधिक कांहींहि म्हणतां येणार नाहीं. आणि ह्या सर्वांचें कारण एकच, व तें म्हणजे आत्मचरित्र हें आत्मचरित्र आहे, चित्र नव्हे.

ललितवाङ्मयाचा टीकाकार : सर्वज्ञ कीं रसज्ञ ?

काहीं दिवसांपूर्वी एका राजकीय म्हणून समजल्या जाणाऱ्या कादंबरीचें परीक्षण करावयास म्हणून मी बसलों. व मनापुढें प्रश्न असा उभारा हिला कीं ह्या कादंबरीच्या कोणत्या अंगाचें मी परीक्षण करणार ? तिच्या ललितांगाचें कीं तिच्यांतील 'विषया' चें ? ती कादंबरी म्हणून मीं वाचली; तेव्हां कथा किंवा कादंबरी ह्या नांवानें ओळखल्या जाणाऱ्या ज्या ललितकृति असतात, त्यांचे जे प्रकृतिविशेष आज कित्येक वर्षांच्या लेखनानें निश्चित झालेले आहेत त्यांच्याच आधारें माझ्या समोरील कृतीचें मीं विश्लेषण करावयास पाहिजे, होय कीं नाहीं ? मग असें विश्लेषण करतांना माझें लक्ष मूलत: कोणकोणत्या गोष्टींकडे खरोखर असावयास पाहिजे ? अर्थात् खालील प्रश्नांकडेच ना ? कादंबरीकारानें आपल्या कृतींत 'लालित्य' म्हणजेच सौंदर्य कितपत आणलेलें आहे ह्याकडेच ना ? हें सौंदर्य त्या कृतींत उतरवितांना त्यानें आजपर्यंतच्या सौंदर्यनिर्मितीच्या पारंपारिक तंत्राची मदत घेतली आहे काय? घेतलेली असल्यास ती कितपत घेतली ? केवळ अंशतः घेतलेली असल्यास त्यानें स्वतःचें असें वेगळें तंत्र वापरलेलें असणार, तेव्हां त्या त्याच्या स्वतंत्र तंत्राचें स्वरूप काय आहे ? बरें. हें सौंदर्यसाधनाचें कार्य त्याचे हातून नीटसें घडलेलें नाहीं असें आढळल्यास ह्या गोष्टीस त्याचे असे कोणते दोष कारण आहेत ? हे दोष निदान वरून दिसावयाला तरी तंत्रदोषच असणार. तेव्हां त्यांचें स्वरूप स्पष्ट करतां येण्यासारखें आहे. ह्यावर कदाचित् असें प्रतिपादण्यांत येईल कीं वरून दिसावयास केवळ तंत्रदोष म्हणून जे आपणांस वाटतात ते खरोखर पाहूं गेलें असतां लेखकाच्या अपरिपक्व अनुभूतींतून जन्मलेले अतएव मूलभूत स्वरूपाचे असे दोष असतात; तेव्हां त्यांच्या स्वरूपाची

चर्चा ही केवळ तंत्रदृष्ट्या करून कसें चालेल ? हें प्रतिपादन अगदीं यथार्थ आहे, ह्याद्दल संशय नाहीं. परंतु परीक्षणकाराच्या दृष्टीनें विचार करूं जातां असें आढळेल कीं तो जीं अनुमानें काढणार तीं त्याच्या समोरील दृश्य कृतीवरूनच काढणार असल्यामुळें लेखकाच्या मूळ अनुभूतीच्या तीव्रते-बद्दल फार तर संशय व्यक्त करण्यापलीकडे तो ह्या ठिकाणीं फारसें कार्य करूं शकणार नाहीं. कारण त्यानें काढलेलीं तत्संबंधींचीं अनुमानें भरपूर पुराव्याच्या अभावीं थोडीं फार लंगडींच ठरणार; तेव्हां त्याला भर द्यावा लागणार तो मूळ अनुभूतीच्या तीव्रातीव्रतेची विचिकित्सा करण्याकडे नव्हे, तर त्या अनुभूतींतून जें जन्माला आलें, त्याच्या स्वरूपाकडे. त्या स्वरूपांतील सुरूपतेकडे व कुरूपतेकडे; सुरूपता असल्यास ती कोणत्या गोष्टींमुळें आली ह्याकडे; व कुरूपता असल्यास ती कलानिर्मितीबाबतच्या कोणत्या नियमांचें उल्लंघन केल्यामुळें तेथें अवतरली ह्याकडे. त्याचप्रमाणें कोणत्या गोष्टींचा अवलम्ब केला असता हे दोष टळूं शकले असते हेंहि तो सुचवूं शकेल.) हें त्याच्या ललित सौंदर्यसाधनाबाबतच्या ज्ञानावर अवलंबून राहील. म्हणजे त्याची चर्चा ही पुष्कळशी तंत्रदृष्ट्याच नाहीं का होणार ? तो ह्याचीहि विचिकित्सा करूं शकेल कीं जें तंत्र लेखकानें आपल्या कृतींत वापरलें आहे, (किंवा खरें म्हणावयाचें म्हणजे जें तंत्र लेखकाकडून त्याच्या कृतींत वापरलें गेलें आहे, कारण पुष्कळ वेळां हें कार्य अभावितपणेंच घडत असतें;) तें कथावस्तूस उपकारक ठरलें आहे काय ? असल्यास त्यांतील कोणत्या विशेषांमुळें तें कथावस्तूस उपकारक ठरलें ? ह्या ठिकाणीं अर्थातच त्याच्या हातून प्रस्तुत कादंबरींतील कथावस्तूच्या स्वरूपाचें विश्लेषण होईल; नाहीं असें नाहीं. परंतु ह्या विश्लेषणाचें स्वरूपसुद्धां कोणत्या प्रकारचें असेल हें आपणांस पाहतां येईल. तो असें पाहील कीं 'कथावस्तु' ही खरोखर कथावस्तु व्हावयास योग्य आहे काय ? ती कादंबरीचा विषय होऊं शकेल काय ? कां ललित वाङ्मयाच्या दुसऱ्या कोणत्या तरी प्रकाराचा ती विषय व्हावयास पाहिजे ? तो कदाचित् असेंहि दाखवूं शकेल कीं प्रस्तुत ललित कृतींत वापरलेलें तंत्र हें त्या विशिष्ट कथावस्तूला उपकारक ठरत नाहीं, तर मारक ठरतें. त्यामुळें रसनिर्मितीऐवजीं रसभंग होतो. म्हणजे तो जी चर्चा करणार ती कथावस्तूच्या कलादृष्ट्या व सौंदर्यदृष्ट्या प्रयोजकते वा अप्रयोज-

कतेविषयीं होय. समाजदृष्ट्या, व्यवहारदृष्ट्या, नैतिकदृष्ट्या, राजकीय दृष्ट्या वा इतर कोणत्याहि दृष्टीनें त्यानें ह्या कथावस्तूच्या प्रयोजकतेसंबंधीं वा अप्रयोजकते-विषयीं विचार करावयाचें कारण नाहीं; असेंच नाहीं का ?

हें झालें परीक्षणकाराच्या दृष्टीनें. परंतु सर्वसामान्य वाचकांची ह्या परीक्षणां-कडे व टीकालेखांकडे पहाण्याची दृष्टी कोणत्या प्रकारची असते? त्यांची त्याबाबत काय अपेक्षा असते? परीक्षणलेखकानें पुस्तकाच्या केवळ ललितां-गाचें आपल्या कुवतीप्रमाणें परीक्षण केल्यास सामान्य वाचक त्यावर खूष होतात काय? जरी सर्वसामान्य वाचक ललितवाङ्मय प्रायः स्वतःच्या करमणुकी-साठीं वाचीत असले तरी परीक्षणलेखांतून ते केवळ ह्याच प्रश्नांची, ह्याच अंगांची चर्चा अपेक्षित असतात काय? मूळ लेखकानें आपल्या कृतींत आकर्षकपणा आण-लेला असल्यास तो कोणत्या युक्त्या-प्रयुक्त्यांनीं आणला व आणलेला नसल्यास तो कोणत्या युक्त्यांचा अवलंब न केल्यामुळें हुकला, ह्याची विचिकित्सा आपल्या परीनें परीक्षणलेखकानें कितीहि केली तरी सर्वसामान्य वाचकाचें त्यामुळें समाधान होत नाहीं; मग त्याला काय हवें असतें? त्याची अशी अपेक्षा असते कीं त्या ललितकृतींत जो 'विषय' अवतरलेला असेल ('अमुक कादंबरी अमुक विषयावर आहे', 'सदर 'लघुकथा' कोणत्या विषयावर लिहिलेली आहे?' अशा प्रकारचे प्रश्न व उत्तरें आपण हरघडीं ऐकतोंच; नाहीं का?) त्याची चर्चा परीक्षणलेखकानें करावी. म्हणजे असें कीं त्या विषयाचें सदर ललितकृतींत झालेलें चित्रण हें वस्तुस्थितीला धरून आहे कीं नाहीं? त्यांत कांहीं ठिकाणीं सत्याचा अपलाप केलेला आहे काय? वगैरे तत्संबंधींच्या प्रश्नांचीं उत्तरें त्यानें आपल्या परीक्षणलेखांतून द्यायला हवींत. उदाहरण घेतल्यानें हें म्हणणें जास्त स्पष्ट होण्यासारखें आहे; तेव्हां अशी कल्पना करूं कीं एखाद्या कादंबरींत कांहीं तत्कालीन राजकारणांतील घटनांचें चित्रण आहे. तेव्हां हें चित्रण कलात्मक रीतीनें कादंबरीकारानें केलेलें आहे कीं नाहीं एवढेंच जर परीक्षणकारानें चर्चिलें तर वाचकाचें समाधान होणार नाहीं. वाचक असें म्हणणार कीं ह्या घटना प्रत्यक्ष घडलेल्या आहेत काय? घडलेल्या असल्यास त्यांची नोंद लेखकानें यथातथ्यपणें केलेली आहे काय? ह्या व इतर प्रश्नांचीं उत्तरें देण्यासाठीं परीक्षणलेखकानें तत्कालीन राजकारणाच्या इति-

ह्यासाचा प्रथम अभ्यास करावा व मगच प्रस्तुत पुस्तकाचें परीक्षण करावें. सारांश (ललितकृतींत जो विषय यदृच्छया का होईना परंतु अवतरतो, त्या विषयासंबंधीं संपूर्ण ज्ञान परीक्षणकारास अवश्यमेव असावयास हवें.) त्यानें केवळ त्या विषयाची **मांडणी** कशी झाली आहे एवढें सांगितलें असतां आमचें भागावयाचें नाहीं, असें त्याचें म्हणणें असतें. तो कांहीं वेळां ह्याच्याही पुढें जातो व असें म्हणतो कीं प्रस्तुत ललितकृतींत जो 'विषय' अवतरला असेल तो समाजस्थैर्याला हितकारक आहे कीं अपकारक आहे, त्याची नैतिक दृष्टया योग्यता काय आहे, समाजाच्या पारंपारिक नीतिमत्तेला त्यामुळें कोठें बाधा येत आहे काय, वगैरे प्रश्नहि परीक्षणकारानें आपल्या लिखाणांतून चर्चावयास हवेत; म्हणजे (त्या 'विषयाचें' नैतिकदृष्टया मूल्य-मापन करणें हेंहि परीक्षणकाराचें एक कर्तव्य आहे.)

ह्याचा अर्थ असा कीं (सर्वसामान्य वाचकांच्या दृष्टीनें ललित वाङ्मयाचा परीक्षक हा केवळ वाङ्मयाभ्यासक व सौंदर्यसमीक्षक असून चालत नाहीं तर तो समाजशास्त्रज्ञहि असावा लागतो; त्याला नीतिशास्त्राचें ज्ञान असावयास हवें, त्यानें राजकारणाचा अभ्यास करावयास हवा व तो इतिहास-संशोधकहि असल्यास चांगलें; सारांश, त्यानें निदान वाटेल त्या विषयाचा अभ्यास करण्याची तयारी तरी दाखवावयास पाहिजे व ज्या वेळेस ज्या विषयाच्या ज्ञानाची आवश्यकता असेल, त्यावेळीं त्यानें त्या विषयावरील ज्ञान संपादून मगच आपलें परीक्षण-कार्य हातीं घ्यावयास हवें; (त्याला केवळ वाङ्मयाच्या इतिहासाचें ज्ञान असून उपयोगीं नाहीं. त्या ज्ञानाच्या जोरावर तो फार झाल्यास आपल्या हातांतील पुस्तकाचें वाङ्मयाच्या इतिहासांतील स्थान नक्की करूं शकेल; त्या ज्ञानाच्या जोरावर तो फार झाल्यास हातांतील ललितकृतीचें सौंदर्यदृष्टया मूल्यमापन करून तिच्या योग्यतेची कमी अधिक उंची ठरवील; परंतु त्यापासून आमचा म्हणजे तत्कालीन समाजाचा म्हणजेच, सर्वसामान्य वाचकवर्गाचा काय फायदा ! त्यामुळें वाचकांना थोडाच योग्य व्यवहारिक सल्ला मिळणार आहे ! तो योग्य सल्ला देण्यास समर्थ होण्यासाठीं परीक्षकानें प्रथम निरनिराळया शास्त्रांचें ज्ञान संपादावयास हवें व मगच आपलें परीक्षणकार्य करावयास हवें. असेंच अप्रत्यक्षपणें वाचकांचें म्हणणें असतें.

एखाद्या ग्रंथाचें वाङ्मयाच्या इतिहासांतील स्थान काळच नक्की करणार असतो; तेव्हां तीहि कामगिरी परीक्षणकार कितपत बजावूं शकेल ह्याबद्दल संशयच आहे. तो फार झाल्यास आपल्या विशिष्ट मूल्यमापनानें ह्या कामगिरीस थोडाफार हातभार लावील; परंतु तेंहि काम तो फारसें करूं शकत नाहीं, असें एकंदर जगाच्या वाङ्मयतिहासाकडे पाहिलें असतां आढळून येतें. परंतु हा प्रश्न बाजूला ठेवला व वर निर्देशिलेल्या सर्वसामान्य वाचकांच्या इतर अपेक्षा लक्षांत घेतल्या कीं आपली छाती दडपूनच जाते; व ह्या वाचकवर्गाकडून परीक्षणलेखकावर जी ही जबाबदारी लादण्यांत येते, ती प्रथम समर्थनीय आहे काय हा प्रश्न विचारावासा वाटतो व ती समर्थनीय आहे असें ठरल्यास, त्या जबाबदारींतून पार पडणें परिक्षणलेखकास शक्य आहे काय हा प्रश्नहि त्याच्या मागोमाग उपस्थित केल्याशिवाय राहवत नाहीं.

प्रथम ही जबाबदारी अशा रीतीनें त्याजवर लादणें हें समर्थनीय आहे असें जे प्रतिपादतात त्यांना काय म्हणावयाचें असतें तें पाहूं. त्यांना असें म्हणावयाचें असतें कीं ज्या अर्थी मनुष्याचे सर्व व्यवहार हे ललितवाङ्मयाचे विषय होऊं शकतात, त्या अर्थी ह्या व्यवहारांचें चित्रण हें कोणत्याहि प्रकारचा विपर्यास होऊं न देतां त्या ललितकृतींतून झालेलें आहे कीं नाहीं हें परिक्षणलेखकानें पहावयास नको काय ? त्यानें तें अवश्यमेव पहावयास हवें व एवढ्यासाठीं त्याला ह्या सर्व मानवी व्यवहारांचें सूक्ष्म ज्ञान असणें आवश्यक आहे. शिवाय ज्या अर्थी ललितलेखकांकडून हा जो एकंदर वाङ्मयव्यापार घडतो तो आमच्यासाठीं म्हणजेच आमच्या सुखासाठीं होय, त्या अर्थी त्यामुळें आम्हांस खरोखरच सुख मिळूं शकेल कीं नाहीं, हें आम्हांस एखाद्या शाहण्यानें समजून सांगावयास नको काय ? ज्यांवर आमचें अंतिम कल्याण अवलंबून आहे अशा गोष्टींशीं जर त्या वाङ्मयकृतींतील विषयांचा संबंध असेल—आणि तो तसा असणारच, हें काय सांगावयास पाहिजे ?—तर मग आमचें हिताहित लक्षांत घेऊन त्याची छाननी व्हावयास नको काय ? दूरान्वयानें कां होईना त्यांत आमच्या अंतिम हिताच्या दृष्टीनें व समाजस्थैर्याच्या दृष्टीनें कांहीं अनिष्ट भाग आढळल्यास त्याची त्यानें आम्हांस जाणीव करून द्यावयास नको काय ? एकंदर समाजाच्या वतीनें बोलणाऱ्या ह्या

वाचकवर्गाचें हें म्हणणें सकृत् दर्शनीं अगदीं बिनतोड वाटतें; परंतु त्यांतून सूचित होणाऱ्या परीक्षणकाराच्या पूर्वतयारीची अजस्रता ध्यानीं आली कीं तें थोडेंसें चमत्कारिकहि भासूं लागतें. गरीब बिचारा परीक्षणलेखक ! त्याच्या-वर सर्वज्ञतेचा आरोप जर ही मंडळी करूं लागली तर तो त्यापेक्षां लेखन-संन्यासच जास्त पसंत करील. तो म्हणेल कीं बाबांनो ! हें काम माझ्याच्यानें जमणें शक्य नाहीं. मीहि एक सर्वसामान्य मनुष्य आहे, व एकंदर मनुष्य जातीच्या ज्ञानाला ज्या नैसर्गिक मर्यादा आहेत त्या माझ्याहि ज्ञानाला आहेत; तेव्हां तुम्हांला मजकडून सगळ्या विषयांवर समतोल ज्ञानगर्भ मतें ऐकावयास मिळणार नाहींत; व तशींच तीं ऐकावयास मिळावीं असा जर तुमचा हट्ट असेल तर मी आपला लेखनसंन्यास पत्करतों कसा; आणि त्याचेंहि हें म्हणणें तितकेंच बिनतोड आहे असें ह्या वाचकवर्गास आढळून येईल.

असा हा दिसावयास तरी पेचप्रसंग आहे; परंतु तो तसा पेचप्रसंग आहे म्हणून तो सुटेपर्यंत पुस्तकांचीं परीक्षणें येण्याचीं थांबलीं आहेत असें नाहीं. तीं येतच आहेत. व सर्वसामान्य वाचकही तीं वाचून त्यांवर टीका करण्याचा आपला हक्क गाजवीत आहेत; सर्वसामान्य वाचकांची परीक्षणकाराच्या पूर्वतयारीबाबत जी मागणी आहे ती भागविणें अशक्य आहे, हें तर खरेंच; परंतु शिवाय तिचा विचार अन्य रीतीनें करतां येण्यासारखा आहे. ललित-वाङ्मयाचा विषय मानवी जीवन हें असलें तरी ललित-वाङ्मय हें त्या जीवनाचें कलात्मक चित्रण करण्याकरितां निर्माण होत असल्यामुळें, त्याची परीक्षा कलापरीक्षेच्या वा सौंदर्यपरीक्षेच्या नियमांनुसारच झाली पाहिजे हें उघड आहे; ती जर तशी झाली नाहीं, तर ललितकृति व ललितेतर-कृति ह्यांची परीक्षा एकाच फूटपट्टीनें होऊं लागेल व त्यामुळें कलेचा दर्जा खालावल्याशिवाय राहणार नाहीं. ह्या सौंदर्यचर्चेमध्ये कला-वस्तूला किती महत्त्व द्यावयाचें तें वरच एके ठिकाणीं सूचित केलें आहे. येथें एवढेंच लिहिलें असतां पुरे कीं सौंदर्यपरीक्षेंत सौंदर्य-वस्तूला वा कलाविषयाला जरी महत्त्व असलें तरी तें एकंदर समाजाच्या हिताहिताच्या दृष्टीनें नसतें; वाचकांच्या, रसिकांच्या, श्रोत्यांच्या वा प्रेक्षकांच्या व्यावहारिक सुखाच्या दृष्टीनें नसतें तर त्या कलाकृतीच्या हिताच्या दृष्टीनें, तिच्या सौंदर्याच्याच दृष्टीनें असतें

व त्याची परीक्षा ह्याच दृष्टीनें करावयाची असते : म्हणजे असें कीं विशिष्ट कलाविषय हा सौंदर्यनिर्मितीला कितीसा उपकारक ठरला वा अपकारक ठरला, त्या विषयामध्यें त्या विशिष्ट कलाकृतींचीं अशीं कोणतीं बीजें मूलतःच आहेत कीं ज्यांचा उपयोग अचूकपणें करून त्यांना विशिष्ट आकार देण्यांत कलावंतानें दर्शविलेल्या सौंदर्यदृष्टीबद्दल आपण त्यांचें सहर्ष अभिनंदन करावें ? किंवा त्या बीजाचा भलत्याच रीतीनें उपयोग केल्यानें सौंदर्यहानी साधल्याबद्दल त्याचा निषेध करावा ? एवढ्यापुरतीच म्हणजे कलाविषयाचा कलाकृतीच्या अंतिम सौंदर्याशीं जेवढा संबंध पोचतो, तेवढ्यापुरतीच कलाविषयाची चर्चा परीक्षणलेखकानें केली असतां त्याचें त्याबाबतचें कर्तव्य संपलें असें विचार करतां वाटतें, समाजशास्त्रदृष्ट्या, राज्यशास्त्रदृष्ट्या, नीतिशास्त्रदृष्ट्या किंवा इतिहासदृष्ट्या त्या ललित-कृतीचें मूल्यमापन करणें हें त्यांचें कर्तव्य नाहीं. तें कार्य साधलें जावें असें जर वाचकवर्गास वाटत असेल तर त्यांनीं एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाचे, राज्यशास्त्रज्ञाचे, इतिहाससंशोधकाचे व नीतिशास्त्रविशारदाचे पाय धरावेत; व त्यांजकडून तें कार्य करवून घ्यावें. त्या कार्याची योग्यता कमी आहे, असें येथें दर्शविण्याचा हेतु नाहीं. त्याहि कार्याचा उपयोग आहे, परंतु तें ललितवाङ्मयाच्या टीकाकारानेंच उरकावें असें प्रतिपादणें दुराग्रहीपणाचें आहे.

अशा रीतीनें विचार करूं लागलों असतां हा प्रश्न सुटल्यासारखा वाटतो. एखाद्या कवीच्या काव्यांत आलेलीं निसर्गवर्णनें हीं एखाद्या वनस्पतिशास्त्रज्ञा-कडूनहि तपासून, पारखून घेतां येतील. त्याप्रमाणें तीं पारखून घ्यावयास कांहींच हरकत नाहीं; एवढेंच नव्हे तर तीं शक्य असल्यास अवश्य पारखून घ्यावींत; परंतु हें काम त्या काव्याच्या ललित-टीकाकाराकडून व्हाव असा हट्ट धरल्यास तो कितीसा समंजसपणाचा ठरेल ? प्रत्येक ललित-कृतीचा विषय तिच्यापासून निराळा केला कीं ललितेतर होत असतो. व अशा रीतीनें तो तिच्यापासून वेगळा करून जर त्या विषयाच्या तज्ज्ञानें तो समाजहिताच्या दृष्टीनें चर्चावयास घेतला तर त्यापासून वाचकांचा व लेखकाचा-हि फायदा झाल्याशिवाय राहणार नाहीं; परंतु जो ललितटीकाकार तो विषय

ह्या त्या ललितकृतीचा एक अभेद्य घटक समजतो, किंवा दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे एक अविभाज्य असा विशेष समजतो, त्यानें त्याची एकंदर कलाकृतीच्या सौंदर्याच्या दृष्टीनें चर्चा करावयाच्या ऐवजीं ललितेतर दृष्टीनें छाननी कां म्हणून करावी ? त्यानें ती तशी न करण्यांतच त्याचें वैशिष्ट्य आहे. व ह्याच वैशिष्ट्याची अपेक्षा त्याजकडून सामान्य वाचकांनीं करावयास हवी.

शिवाय, हें वरील तत्त्व लक्षांत न घेतां, एखाद्या ललितकृतींतील विषयाची, तो ललितकृतीपासून वेगळा करून, समीक्षकानें चर्चा करावी, असें जर आपण प्रतिपादूं लागलों तर त्यापासून दुसरा एक अनर्थ ओढवण्याचा संभव असतो. त्यामुळें मग असें होतें कीं हळूहळू समीक्षकाच्या दृष्टीनें विषयाच्या मांडणी-पेक्षां विषयालाच जास्त महत्त्व मिळूं लागतें; कलेच्या व वाङ्मयाच्या प्रांतांत कलामूल्यांपेक्षां व वाङ्मयीन मूल्यांपेक्षां इतर बाजारी मूल्यांनाच अधिक भाव येतो. व कांहीं कालानंतर तर त्याची मजल येथपर्यंत येऊन पोंचते कीं जो विषय समाजाच्या हिताच्या दृष्टीनें अतिशय जिव्हाळयाचा असेल, अशा एखाद्या विषयावर लिहिल्या गेलेल्या कृतीला—ती ललित—अतएव सौंदर्य—कृति आहे कीं नाहीं हें लक्षांत न घेतां, ती केवळ त्या विषयावर लिहिली गेली आहे ह्या कारणासाठीं समीक्षक श्रेष्ठत्व देऊं लागतो. व त्याच कारणासाठीं ज्या विषयाचा संबंध साक्षात् समाजहिताशीं प्रत्यक्षपणें नाहीं—उदाहरणार्थ, एखाद्या फुलावरील कवितेंतील 'फूल' घ्या—त्या विषयावरील कृतीस—ती ललित-कृति असूनहि—तो कनिष्ठत्व देतो.

ही प्रथा एकंदर अनिष्टच नाहीं का ? उद्यां 'महायुद्ध व हिंदुस्थान' ह्या विषयावर एखाद्या लेखकानें कांहीं लिखाण केलें व त्यास 'कादंबरी' हें नांव दिलें, तर त्या लिखितांतील विषयाची त्यानें कितीहि यथार्थपणें माहिती दिलेली असली तरी ललित—टीकाकाराचें पहिलें कर्तव्य, तें पुस्तक कादंबरी ह्या अभिधानास योग्य आहे कीं नाहीं, ह्याचीच प्रथम चर्चा करणें हेंच नाहीं कां ठरणार ? साने गुरुजींच्या वाङ्मयांत समाजांतील अत्यंत जिव्हाळ्याचे प्रश्न

अवतरलेले असतील, परंतु त्यांच्या वाङ्मयाची ललित-वाङ्मय ह्या दृष्टीनें परीक्षा करतांना केवळ त्या विषयांना महत्व देऊन कसें भागेल ? (ललितकृति ही अन्तर्बाह्य सुसंगत पाहिजे; सुसंगतिदर्शन हाच तिचा जीवनहेतु असला पाहिजे; तेव्हां ललितकृतींतून सूचित होणाऱ्या अन्तर्बाह्य सुसंगतीचें समीक्षण करणें हेंच ललित टीकाकाराचें आद्य कर्तव्य ठरणार.)

लघुनिबंधाचा हेतु : तत्त्वशोधन कीं सौंदर्यदर्शन ?

लघुनिबंध हा वाङ्मयप्रकार लघुकथेपेक्षांहि वयानें लहान आहे. मराठी वाङ्मयांत तर त्याचें आगमन होऊन फारच थोडा काळ लोटला आहे; परंतु असें असूनहि लघुकथेइतकी नसली तरी जवळ जवळ तितक्याच प्रमाणांत मराठी वाङ्मयांतील त्याची आजची निपज मोठी आहे. कांहीं वर्षांपूर्वीं ती आजच्यापेक्षांहि अधिक प्रमाणांत होती; अलीकडे ती थोडीशी मंदावली आहे व वाङ्मयीन मूल्यांच्या दृष्टीनें विचार करतां जवळ जवळ हीच परिस्थिति मराठी लघुकथेबाबतहि दिसून येत आहे. मराठी लघुकथेच्या उगमस्थानाजवळील तिचें मनोहर स्वरूप आज फारसें पहावयास मिळत नाहीं. लघुकथा-वाङ्मयाची संख्येनें प्रतिक्षणीं वाढ होत असली तरी गुणांनीं ती खुंटली आहे कीं काय असा संशय विचारवंतांना अलीकडे येऊं लागला आहे; व त्यामुळेंच आज मराठी वाङ्मयांत पुष्कळसे 'लघुनिबंध' व पुष्कळशा 'लघुकथा' प्रतिमासीं प्रसिद्ध होत असूनहि चांगल्या लघुनिबंधकारांची व लघुकथा-लेखकांची उणीव तीव्रतेनें भासत आहे. 'लघुनिबंध' आहेत परंतु लघुनिबंधलेखक नाहींत व 'लघुकथा' आहेत परंतु लघुकथालेखक नाहींत, असें म्हणण्याची वेळ आली आहे. असें होण्याचें कारण काय हा प्रश्न लघुकथा-वाङ्मयाबाबत सोडविला जाणें आज अतिशय अगत्याचें आहे; परंतु प्रस्तुत लेखांत ह्या प्रश्नाचा विचार केलेला नसून केवळ लघुनिबंध ह्या वाङ्मयप्रकाराचें आजच्या मराठी वाङ्मयांत जें स्वरूप दिसून येतें त्याची वरील दृष्टीनें छाननी करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

प्रो. फडके ह्यांनीं 'रत्नाकरां'तून 'गुजगोष्टी' लिहावयास सुरवात केली, त्यावेळीं ह्या नूतन वाङ्मयप्रकाराबद्दल वाचकांच्या मनांत ज्या अपेक्षा निर्माण

झाल्या होत्या, त्यांची भरपाई तदनंतरचें लघुनिबंधवाङ्मय करूं शकलें काय असा प्रश्न आहे. फडक्यांच्यानंतर खांडेकर, काणेकर इत्यादि लेखक हा वाङ्मयप्रकार आपापल्या विशिष्ट पद्धतींनीं हाताळूं लागले, व ह्या सर्वांचें बरें वाईट अनुकरण करणारे लेखक फुटकळ लघुनिबंध नियतकालिकांतून व संग्रहद्वारां प्रसिद्ध करूं लागले. प्रो. फडके यांनीं सुरू केलेल्या गुजगोष्टींवरहि गार्डिनरच्या लेखनपद्धतीची गडद छाया पसरलेली असली तरी त्यांनीं त्यावेळीं रसिकमनाची पकड घेतली होती, ही गोष्ट नाकबूल करतां येणार नाहीं. आजहि मराठींतील सगळ्या लघुनिबंधलेखकांत फडक्यांचे निबंधच जास्त आवडीनें वाचले जातात, हा अनुभव आहे. परंतु हें सगळें खरें असलें तरी प्रश्न असा आहे कीं गेल्या दहापंधरा वर्षांत लघुनिबंधांची मराठी वाङ्मयांत जी पैदास झाली तिच्यावरून ह्या वाङ्मयप्रकाराची संख्याबलाबरोबरच गुणबलाच्या दृष्टीनेंहि वाढ झालेली दिसते काय? दिसत नसल्यास ती तशी न होण्यास कोण जबाबदार आहे? ज्यांनीं प्रथम हा वाङ्मयप्रकार हाताळला ते लेखक कीं ज्यांनीं त्यांचें अनुकरण केलें किंवा करण्याचा प्रयत्न केला ते त्यांचे अनुयायी? किंवा असाहि प्रश्न विचारतां येईल कीं आपण समजतों तितका खरोखरच हा वाङ्मयप्रकार नित्यनूतन सौंदर्य व्यक्त करण्याच्या दृष्टीनें लवचिक आहे कीं त्यालाहि स्वतःचीं अशीं कांहीं बंधनें आहेत कीं ज्या बंधनांमुळें त्याची प्रगति, त्याची वाढ, त्याची सौंदर्य-अभिव्यक्तीची शक्ति एका विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे जाणें प्रकृतिशः अशक्य आहे? आतां, येथें हीं जीं बंधनें सूचित केलीं गेलीं तीं कदाचित् आजपर्यंतच्या लेखकांनीं आपल्या लेखनानें त्याच्याभोंवतीं निर्माण केलेलीं बंधनें असतील. तीं त्याच्या प्रकृतीला मानवतहि नसतील. तिच्यांतील पुष्कळशीं तोडून टाकून स्वतःचा विकास करून घेण्याइतकी-किंवा स्वतःचें वास्तव स्वरूप प्रगट करण्याइतकी-त्याच्या अंगीं स्वभावतःच ताकद असेल; फक्त आज तें त्याचे ठिकाणचें सामर्थ्य आमच्या लक्षांत आलेलें नसेल; परंतु ह्या विचाराशीं, आपणाला आतां कर्तव्य नाहीं. आपणासमोर लघुनिबंध हा आज ज्या स्वरूपांत लिहिला जातो तें स्वरूप आहे; व त्याची छाननी आपणांस करावयाची आहे. दुसरें असें कीं, कोणत्याहि वाङ्मय-

प्रकाराला जें त्याचें स्वतःचें असें रूप प्राप्त होतें, तें त्याचें लेखकांकडून वर्षा-नुवर्ष जें लेखन होतें, त्यावरूनच ना ? मग हीं आपोआप निर्माण झालेलीं व ज्यामुळें लघुनिबंधाला त्याचें आजचें रूप प्राप्त झालें आहे तीं बंधनें तो केव्हांहि झुगारून देऊं शकेल, असें म्हणण्यांत तरी कितीसा अर्थ आहे ? तेव्हां शोधावयाचें तें हेंच कीं लघुनिबंध किंवा गुजगोष्ट या नांवांनीं जो वाङ्मयप्रकार आज मराठींत ओळखला जात आहे, त्याच्या भोंवतीं अशीं कांहीं बंधनें त्याच्या लेखकांनीं निर्माण केलेलीं आहेत काय कीं ज्यांच्यामुळें त्याची वाढ खुंटली आहे: त्याची प्रतिक्षणीं नवसौंदर्य प्रसवण्याची शक्ती मंदावली आहे ?

हें शोधायचें कारण असें कीं असाच कांहींसा प्रकार *'नाट्यछटेच्या' बाबतींत झालेला आपणास दिसून येत आहे. दिवाकरांनीं नाट्यछटेला जन्म दिला, एवढेंच नव्हे तर 'नाट्यछटा' या वाङ्मयप्रकाराला भूषविलें, हें जसें खरें, तसेंच त्याच्या विकासाच्या मर्यादाहि स्पष्टपणें सूचित केल्या, हेंहि खरें आहे. एका विशिष्ट कक्षेंत, एका विशिष्ट तंत्राचा अवलम्ब करून कांहीं विशिष्ट अशा विषयांवरच बहुधा 'नाट्यछटा' लिहिल्या जातील असेंच दिवाकरांचें वाङ्मय जणूं सांगतें; आणि त्याचबरोबर तें असेंहि बजावतें कीं हा जो अत्यंत संकुचित कक्षेंत वावरणारा वाङ्मयप्रकार आहे त्याची रसिक मनावर पकड बसावयास दिवाकारांसारखा लेखकोत्तमच हवा. ह्याच गोष्टीचें प्रत्यंतर दिवा-करांच्या मरणानंतर आलें. नाट्यछटा ही हळू हळू मरणाचे पंथाला लागली व आज तर तिची फक्त स्मृति शिल्लक राहिलेली आहे. आतां, 'नाट्यछटा' नाहींशी व्हावयास दिवाकर किंवा त्यांच्यानंतरचे लेखक कारण नसून नाट्यछटा हा वाङ्मयप्रकारच—मराठींत तो ज्या विशिष्ट स्वरूपांत अवतरला, त्या स्वरू-पामुळें—कारण आहे हें उघड आहे. एका विशिष्ट मर्यादेपलीकडे आपल्या ठिकाणची सौंदर्यनिर्मितीची शक्ति वाढविण्याची ताकद मराठी नाट्यछटेच्या अंगीं राहिली नाहीं; त्यामुळें दिवाकरांनीं तिचें होतें नव्हतें तें रूपसौंदर्य एकदांच प्रकर्षानें प्रगट केल्यानंतर इतरांच्या वाट्याला कांहींच सांगण्यासारखें उरलेलें

* 'नाट्यछटे' च्या स्वरूपासंबंधींची सविस्तर चर्चा ह्याच संग्रहांतील एका स्वतंत्र लेखांत करण्यांत आली आहे. जिज्ञासूंनी ती अवश्य पहावी.

नाहीं. आतां नाट्यछटेचें तंत्र वाचकांच्या इतकें परिचयाचें झालें आहे कीं तिचें पहिलें वाक्य वाचतांच शेवटचें वाक्य काय असावें ह्याबद्दल सुसंबद्ध तर्क कोणताहि सुबुद्ध वाचक मनाशीं करूं शकतो; व त्याचें लिखिताबद्दलचें निम्मेअधिक कुतूहल तत्क्षणींच नाहींसें होतें; कारण विषयाचा साचा ठरलेला; सामान्यतः उक्ति आणि कृति ह्यांतील विसंगति व्यक्त करावयाची हा संकेत; कोणत्याहि वाक्यानें सुरवात केली तरी त्यांतील कल्पनेशीं विसंगत अशा कल्पनेनें छटेचा शेवट होणार हें जवळ जवळ ठरलेलें, व हें मांडण्याची, निवेदण्याची पद्धतीहि जवळ जवळ आंखीव. मग वाचकांचें कुतूहल केवळ शीर्षकाच्या परिशीलनानेंच जागच्या जागीं थंड न झालें तरच नवल. दिवाकरांनीं सर्वच नाट्यछटा अशा लिहिल्या असें नव्हे; परंतु त्यांनीं त्यांच्या नंतरच्या लेखकांच्या हातांत जी नाट्यछटा दिली ती केवळ ह्या स्वरूपाची. त्यामुळें झालें काय कीं दिवाकरांच्या नंतर नाट्यछटांचे हे ठरीव सांचे उघडे पडले; त्यांतील आकर्षकत्व, नाविन्य नाहींसें झालें, प्रतिक्षणीं नवनवीन सौंदर्य नित्यनूतन स्वरूपांत प्रगट करण्याचें ललितवाङ्मयाचें सामर्थ्य ह्या वाङ्मयप्रकाराचें अंगीं नाहीं, हें सिद्ध झालें आणि स्वाभाविकच त्याची निपज मंदावली. आज केवळ दिवाकरांच्या नांवाशीं संबद्ध ह्याच एकमेव दृष्टीनें नाट्यछटा वाचकांच्या आठवणींत असल्याचें दिसून येतें, तें ह्यामुळेंच.

मराठी लघुनिबंध-वाङ्मयाबाबत अशी भीति व्यक्त केली जाण्याचा फारसा संभव नाहीं. नाट्यछटेप्रमाणेंच मराठी लघुनिबंधहि मरणाच्या पंथाला लागलेला आहे असेंहि सुचविण्याचा येथें हेतू नाहीं. सुचवावयाचें आहे तें एवढेंच कीं कोणत्याहि वाङ्मयप्रकाराचा सांचा ठरूं लागला कीं त्याच्या ठिकाणची नवनवीन सौंदर्य प्रगट करण्याची शक्ति मंदावते व हळूहळू वाचकांना त्याच्याविषयीं कुतूहल वाटेनासें होऊन ह्या सर्व गोष्टींचा परिणाम तो वाङ्मयप्रकार दुर्बळ बनण्यांत होतो. मराठी लघुनिबंधाबाबत थोडासा असाच प्रकार घडत आहे, असें वाटतें. आजकाल लघुनिबंधाच्या स्वरूपाबाबत मराठी लेखकांमध्यें कांहीं अलिखित संकेत ठरून गेल्यासारखे दिसत आहेत. लघुनिबंध म्हटला म्हणजे त्यांत अमुक अमुक गोष्टी असल्याच पाहिजेत, असा सर्वसाधारण समज होऊं लागला आहे. असा समज व्हावयास कारण आजचा मराठी लघुनिबंधच

आहे : तो ज्या पद्धतीनें लिहिला जातो ती सर्वसाधारण पद्धति आहे. 'A loose sally of the mind' ह्या इंग्रजी व्याख्येची जाणीव सतत उराशीं बाळगूनहि आमचे मराठी लघुनिबंधकार ठराविक ठशांचे, ठराविक सांच्यांतील (ठोकळेबाज) लघुनिबंध प्रसवीत आहेत. कोणताहि विषय निवडावा, (कारण लघुनिबंधाला कोणताहि विषय चालतो; नव्हे, तेंच त्याचें वैशिष्टय असतें, अशी समजूत) त्याची सर्वांना परिचित असलेली बाजू वाचकांसमोर न मांडतां फक्त एखादी अपरिचित बाजू—मग ती सौंदर्यहीन कां असेना—तेवढीच खुलवून मांडावी, हा लघुनिबंधाचा एक प्रकार झाला. दुसरा प्रकार आणि जो सर्वसामान्यपणें आमच्या लघुनिबंधकारांकडून सरसकट उपयोजला जातो, तो असा कीं कोणतीहि एखादी सुप्रतिष्ठित किंवा सुपरिचित कल्पना किंवा विचार घ्यावा व तो चुकीचा आहे असें दाखवून त्याच्या विरुद्ध असलेल्या कल्पनेचा वा विचाराचा जोरानें पुरस्कार करावा. उदाहरणार्थ, ' नियमितपणा ' हा विषय घेऊं : सामान्यतः नियमितपणापासून होणारे फायदे लहानापासून थोरापर्यंत सर्वांच्याच परिचयाचे असतात, तेव्हां त्यावर लघुनिबंध लिहावयाचा झाल्यास त्याचा विषय व त्याचें शीर्षक ' नियमितपणापासून फायदे ' असें असून चालणार नाहीं, तर तें ' अनियमितपणापासून फायदे ', किंवा ' नियमितपणाचे तोटे ' असेंच असलें पाहिजे; व ह्यांतच वाचकांच्या बुद्धीला आपण कांहींतरी धक्के दिले ह्याचा आनंद लेखकाला लाभणार. प्रश्न असा आहे कीं कोणत्याहि विषयाचें एककल्लीपणानें समर्थन केलें असतां त्यांत लालित्य निर्माण होतें काय ? जीवनांत असें काय आहे कीं ज्याचें समर्थन करतां येणार नाहीं ? व्यसनें हीं जीवनाला अत्यावश्यक आहेत, बाहेरख्यालीपणानें जीवनाला रंगदारपणा आला आहे, चोऱ्या करण्यानेंहि समाजहित साधत आहे, ह्या सर्व गोष्टी आपापल्या पद्धतीनें लेखक पटवून देण्याचा प्रयत्न करूं शकतील. परंतु असल्या गोष्टी पटवून देण्यासाठींच लघुनिबंधाचा अवतार आहे काय, हा विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे. ह्या खेरीज आणखी एक लघुनिबंधाचा प्रकार आपल्याकडे सरसगटपणें पाहण्यांत येत आहे. तो असा : यांत लेखक कोणत्यातरी प्रसंगचित्रानें–तो बहुधा त्याला आलेला अनुभव असतो–निदान त्यानें तशी थाप तरी दिलेली असते–आपल्या लघुनिबंधाला प्रारंभ करतो;

ह्या प्रारंभानुरूप पुढें निबंधाची सजावट करतो; व लघुनिबंधाच्या उत्तरार्धात ह्या प्रसंगांतून कोणतीं जीवनसत्यें आपणास आढळलीं ह्यांची नोंद तो करीत बसतो.

हा लघुनिबंध म्हणजे इसापनीतींतील गोष्टींसारखा असतो; निबंधाच्या पूर्वार्धांतील प्रसंगचित्रणाच्या पतंगाला शेवटीं ही तत्त्वशोधनाची व तत्त्वदर्शनाची लंगोटी लेखक चिटकवीत असतो; म्हणजे प्रमाणें देऊन एखादें तत्त्व वाचकाच्या गळीं उतरविणें हेंच ह्या निबंधलेखनाचें जीवनकार्य ठरतें; व चाणाक्ष वाचक प्रारंभींच्या अनुभवचित्रांचें वाचन करीत असतांच शेवटीं कोणते निष्कर्ष निघणार ह्या संबंधीं अचूक तर्क करूं शकतो. मग जी गोष्ट नाट्यछटेच्या बाबत घडते म्हणून सांगितलें, तीच गोष्ट ह्या लघुनिबंधाबाबत खरी ठरते; ज्या वाढत्या कुतुहलानें ललितकृतीचें वाचन आपणाकडून व्हावयाला हवें त्या कुतूहलाच्या उत्पत्तीपूर्वींच त्याची परिपूर्ति होत असल्यामुळें ह्या असल्या लघुनिबंधांचें वाचन प्रौढ वाचकांच्या दृष्टीनें मोठें कंटाळवाणें होतें; व मग प्रश्न येतो तो असा कीं ह्या असल्या लिखितांना नित्य नवें सौंदर्य प्रकट करणारी ललितकृति समजावें काय ?

कारण हे अशा प्रकारचे ‘ लघुनिबंध ’ वाचले कीं अशी शंका उद्भवते कीं हा जो ‘ लघुनिबंध ’ म्हणून ओळखला जाणारा वाङ्मयप्रकार आहे तो केवळ जुन्या पारंपारिक निबंधाचाच तर दुसरा अवतार नाहीं ना ? तो आकारानें, विस्तारानें लहान आहे, त्यांत मधून मधून ‘ मला असें वाटतें,’ ‘ माझा असा अनुभव आहे ,’ ‘ माझ्या मित्रांचें व मैत्रिणींचें म्हणणें असें ’ वगैरे उल्लेख आहेत, व त्यांत सर्वसाधारण विषय पोकळ गंभीरपणाचा आव आणून चर्चिले आहेत, एवढ्याकरतांच कां त्याला ‘ लघुनिबंध ’ ही संज्ञा द्यावयाची ? मग त्यांना सरळ ‘ निबंध ’ च म्हटलेलें काय वाईट ? कारण वरील मामुली बाबींखेरीज कोणत्या बाबतींत ह्या दोन निबंधांत फरक आहे ? जुन्या निबंधांत प्रमाणें देऊन सिद्धांत सिद्ध केले आहेत, त्याचप्रमाणें येथेंहि वैयक्तिक अनुभवाच्या थापा देऊन कांहीं गोष्टी सिद्ध करण्याचा आव आणला आहे. दोन्हीहि लिखितांचा हेतु एकच आहे; व तो म्हणजे प्रमाणें देऊन कोणतें तरी तत्त्व जोरानें पुढें मांडणें हा. दोन्हीहि ठिकाणीं एवढ्यासाठीं तर्क व अनुमान ह्यांची कांस धरलेली आहे. फक्त एकाच्या बाबतींत ह्या तर्कांला (पुष्कळशा खोट्या) स्वानुभवांची जोड देण्यांत आली आहे, तर दुसऱ्याच्या बाबतींत ह्या तर्कांचा

उगमच विश्वानुभवांतून आहे. अशा तऱ्हेनें हें साम्य आणखी दूरवर नेतां येण्यासारखें आहे; परंतु तें असें नेण्यांत फारसें तात्पर्य नाहीं. कारण येथें एक मूलगामी स्वरूपाचा प्रश्न प्रथम सोडविणें आवश्यक आहे. तो प्रश्न असा कीं लघुनिबंध हा भावगीताप्रमाणें स्वयंनिर्मित, स्वयंप्रकाशी, संपूर्णतया स्वतंत्र असा ललितवाङ्मयप्रकार आहे कीं केवळ जुन्या पारंपारिक निबंधाचें तें विसाव्या शतकांतील उत्क्रान्तरूप आहे ? जुन्या पारंपारिक निबंधाची आधुनिक आवृत्ति म्हणून या वाङ्मयप्रकाराकडे पाहूं लागलों तर त्याच्या वर वर्णिलेल्या स्वरूपांची संगति लावतां येते; त्याचा एककल्लीपणा, तऱ्हेवाईकपणा, त्यांत आढळणारें तर्कट, त्याचा तत्त्वबोध इत्यादींचा अर्थ लागूं शकतो. परंतु ही लघुनिबंधाच्या मूळ स्वरूपाबाबतची समजूतच चुकीची आहे. लघुनिबंध व जुना पारंपारिक निबंध ह्या दोन लिखितांच्या नांवांत 'निबंध' शब्द समान असला तरी त्याचें एकमेकांशीं नातें नाहीं. एक ललितवाङ्मयांत मोडतो तर दुसरा ललितेतर वाङ्मयाचा प्रमुख नेता ठरतो. एकाचा हेतु सौंदर्यशोधन आहे; तर दुसऱ्याचा हेतु तत्त्वशोधन व तत्त्वबोध हा आहे. आजच्या मराठी लघुनिबंधांत ह्या मूळ हेतूचा विपर्यास झालेला दृष्टीस पडत आहे. आज जें लिखित लघुनिबंध ह्या नांवानें ओळखलें जात आहे, त्याचें अधिष्ठान तर्क आहे; मग तो तर्क कांहीं ठिकाणीं एककल्लीपणाचे रूपानें दृष्टोत्पत्तीस येईल, तर दुसरीकडे तो तऱ्हेवाईकपणाचे रूपानें अवतरेल. तिसरीकडे असले बुरखे न घेतां उघड उघड आपल्या हरघडीच्या रूपांतच वावरतांना तो आढळेल. तो कोणत्याहि स्वरूपांत अवतरला तरी त्या लिखिताचें तर्काधिष्ठित रूप झटकन् प्रत्ययास येत आहे, व अर्थातच त्यांना लघुनिबंध कोणत्या आधारावर म्हणावयाचें तें कळेनासे झालें आहे. लघुनिबंधाचा वर निर्देशिलेला स्वयंभूपणा जर सार्थ असेल, तर त्याचें आजचें तर्काधिष्ठित स्वरूप अनाकलनीय आहे. केवळ तऱ्हेवाईकपणानें एखादा विषय चर्चिल्यानें त्या चर्चेस लघुनिबंधत्व येतें, केवळ अनुभवचित्रांची जोड देऊन तद्वारां तर्काधिष्ठित तत्त्वशोधन केल्यानें त्या तत्त्वशोधनाला लघुनिबंधत्व येतें, हा सर्वसाधारण समज आज लघुनिबंधाचें लघुनिबंधत्व हळूहळू नाहींसें करीत आहे; व पुष्कळशा जुन्या निबंधांना हें आधुनिक लघुनिबंधत्व प्राप्त करून देत आहे. जुन्या प्रकारचा

निबंध तर्ककर्कश होता, म्हणून लालित्यशून्य होता हें ज्या अर्थानें खरें, त्याच अर्थानें आजचा हा वरील पद्धतीचा ' लघुनिबंध ' ललितेतर ठरत आहे.

ह्या सर्व गोष्टींचा एक दुष्परिणाम आपल्या प्रत्ययास येत आहे. तत्त्वशोधन हा लघुनिबंधाचा हेतु आहे अशा प्रकारचा गैरसमज उराशीं बाळगल्यानें व त्याचबरोबर स्वाभाविकपणेंच एवढयासाठीं तर्काची व अनुमानपद्धतीची कास धरल्यामुळें ह्या लघुनिबंधाचे नाट्यछटेप्रमाणेंच ठसे निर्माण होऊं लागले आहेत. जी गोष्ट ' नाट्यछटा ' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबत सांगितली तसलीच अवस्था आज लघुनिबंधाच्या वाटयाला येऊं पहात आहे. शेवटीं शेवटीं नाट्यछटेंत ज्या प्रमाणें पहिल्या वाक्यांतच शेवटलें वाक्य दिसे, त्याचप्रमाणें ह्या तर्कप्रधान लघुनिबंधाच्या पहिल्या परिच्छेदावरून त्याच्या शेवटच्या परिच्छेदाची चांगलीशी कल्पना वाचकांना येऊं लागली आहे; व त्यामुळें चोखंदळ वाचक एक दोन परिच्छेद वाचून ह्या ' लघुनिबंधाचीं ' पानें आतां उलटूं लागले आहेत. (आतां कांहीं लेखकांच्या तर्कपद्धतीच्या विशुद्धपणामुळें व विचारांच्या जोरकसपणामुळें त्यांचें लिखित वाचकांच्या मनाची पकड घेऊं शकत असेल, परंतु एवढया कारणांकरितां त्याला लघुनिबंधत्व प्राप्त होतें असें म्हणतां येणार नाहीं.)

मराठींतील आजचें सगळेंच लघुनिबंध-वाङ्मय वरील थाटाचें आहे असें सुचविण्याचा येथें हेतु नाहीं. प्रो. फडके, ना. मा. सन्त आदि लेखकांचे कांहीं लघुनिबंध आपल्या नांवाला सार्थकता आणण्यासारखे उतरलेले आहेत. परंतु आज लघुनिबंधाचें आपल्या नियतकालिकांतून व लघुनिबंधसंग्रहांतून जें स्वरूप सर्वसाधारणपणें दिसून येतें तें वरील प्रकारचें आहे; व त्याचें प्रत्यंतर आजच्या होतकरू लेखकांच्या लघुनिबंधाच्या स्वरूपाबाबतच्या कल्पना लक्षांत घेतल्या असतां सहज येण्यासारखें आहे. येथें एक अशी शंका काढण्यांत येण्याचा संभव आहे कीं आज इंग्रजी वाङ्मयांतहि लघुनिबंधाचें स्वरूप असेंच तर्काधिष्ठित झालें आहे व तरीहि त्यास अद्याप Personal Essay खेरीज वेगळें अभिधान मिळालेलें नाहीं, तेव्हां हें कसें ? परंतु ही शंका, शंका म्हणून योग्य असली तरी आपल्या चर्चेस फारशी लागू ठरत नाहीं. आपणास मराठी वाङ्मयापुरतें

पहावयाचें आहे व जें बुद्धीस पटेल तें स्वीकारावयाचें आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत एखादी गोष्ट घडत आहे, म्हणून ती बुद्धीस पटत नसतांनाहि आपल्याकडे घडत रहावी असा आग्रह धरण्यांत फारसा अर्थ नाहीं. लघुनिबंधाचें अंतरंग कसें असावें हें अनेकांनीं अनेक ठिकाणीं सांगितलेलें आहेः तें येथें विशद करण्याची जरूरी नाहीं. पुनरुक्तीचा दोष स्वीकारूनहि येथें एकच गोष्ट पुनः पुनः सूचित करावयाची आहे, ती ही कीं तत्त्वशोधन हा लघुनिबंधाचा मूळ हेतु नाहीं; तो सगळ्याच ललितकृतींप्रमाणें लघुनिबंधांतहि अनुषंगानें येत असेल, नाहीं असें नाहीं; परंतु तोच लघुनिबंधाचा हेतु आहे असा समज करून घेतल्यास त्याचें स्वरूप तर्ककर्कश अतएव लालित्यशून्य बनण्याचा संभव असतो व तो लघुनिबंध व्हावयाचे ऐवजीं 'निबंध' वा 'प्रबंध' ठरतो. लघुनिबंधाचा हेतु तत्त्वशोधन नसून सौंदर्यदर्शन आहे, किंबहुना सत्याच्या अधिक जवळ जावयाचें असल्यास असेंच म्हटलें पाहिजे कीं तो केवळ सौंदर्यशोधन आहेः हें शोधन चालू असतां सौंदर्यदर्शन घडतें इतकेंच.

उरतां उरला प्रश्न एकच व तो असा कीं तत्त्वशोधनांतहि एका विशिष्ट प्रकारचें सौंदर्यशोधन नसतें काय ? सौंदर्य हें तत्त्वात्मक असल्यास तत्त्वाचें शोधन हें अंतीं सौंदर्यशोधनच ठरत नाहीं काय ? व मग अशा दृष्टीनें विचार केल्यास लघुनिबंधाचा तत्त्वशोधन हा हेतू समर्थनीय ठरत नाहीं काय ? ह्या शंकेनें तत्त्व व सौंदर्य ह्यांचा कलेच्या ठिकाणीं कोणत्या प्रमाणांत मिलाफ व्हावा ह्यासंबंधींचा जुनाच अनाद्यनंत मुद्दा उपस्थित होत आहे. त्याची चर्चा येथें अप्रस्तुत आहे. त्याबाबत एवढेंच म्हणतां येईल तर्काधिष्ठित तत्त्वशोधनांतून सौंदर्यनिर्मिति होत नसते; झालीच तर सत्यनिर्मिति होते. तिचा ललितवाङ्मयाला फारसा फायदा नसतो; फायदा झालाच तर तो शास्त्रीय वाङ्मयालाच होऊं शकतो.

कांहीं मराठी लघुनिबंधकार

कोणत्याहि भाषेंतील लघुनिबंधांच्या संग्रहांकडे नजर टाकली असतां एक गोष्ट ताबडतोब ध्यानांत येते; आणि ती म्हणजे त्यांना दिलेल्या नांवांची समर्पकता : या सर्वच ग्रंथांना इतकीं समर्पक नांवें दिलेलीं असतात कीं केवळ त्या त्यांच्या नांवांवरूनच त्यांच्यांत कोणत्या वाङ्मयप्रकाराचा समावेश करण्यांत आलेला असावा याबद्दल सुबुद्ध वाचक सहज तर्क करूं शकतो. परवांच मी प्रीस्टलेचा एक लघुनिबंधसंग्रह चाळीत होतों. त्याच्या 'I for One' या नांवाकडे दृष्टि जातांच लघुनिबंधांतील तें स्वच्छंदी, खेळकर, हटवादी पण त्याचबरोबर मनमोकळेपणाचें वातावरण माझ्या डोळ्यांसमोर उभें राहिलें; आणि खरोखर यांत नवल तें काय ? त्याच्या नांवांतच जादू आहे तशी. आणि म्हणूनच इंग्रजी वाङ्मयांतील लघुनिबंधसंग्रहांकडे मी जेव्हां जेव्हां वळतों, तेव्हांतेव्हां त्यांच्या नांवांकडे लक्ष जातांच माझ्या मनांतील या वाङ्मयप्रकाराच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपाविषयींच्या कल्पना जास्त जास्तच स्पष्ट होत चालल्या आहेत असेंच मला वाटतें. तुम्हीच बघा; खालील नांवें काय कमी बोलकीं आहेत? 'Twixt Eagle and Dove,' 'On Something', 'If I may,' 'Not that It matters,' 'Giving and Receiving', 'This and That,' Fireside and Sunshine, 'Cloud and Silver'. यांतील प्रत्येक नांव जणूं या वाङ्मयमंदिराचें एक एक दालनच उघडीत आहे व आपणास त्याच्या अंतरंगाचें ओझरतें का होईना परंतु दर्शन देत आहे, असेंच नाहीं कां तुम्हाला वाटत ?

मग आमचें मराठी वाङ्मयहि या नियमाला अपवाद कसें असणार ? 'वायुलहरी', 'गुजगोष्टी', 'झरोके', 'पिकलीं पानें', 'शिंपले आणि

मोती '—...अगदीं सहजगत्या आठवलेलीं हीं नांवें ! लघुनिबंध म्हणजे वायुलहरीच नाहींत तर काय ? त्या कोठून येतात व कोठें जातात याची कल्पना नाहीं; त्यांचा स्पर्श अंगाला गोड लागतो, त्याचबरोबर वाहत येणारा सुविचारांचा व सुंदर कल्पनांचा सुगंध मनाला क्षणभर आल्हाद देतो; त्यांचा खेळकरपणा मोहून टाकतो जीवाला ! लघुनिबंध म्हणजे गोड कुजबूज. एका प्रेमांतल्या माणसानें दुसऱ्या प्रेमांतल्या माणसाच्या हृदयाशीं बिलगून सांगितलेल्या गुजगोष्टी.त्या आपुलकीच्या भावनेनें ओथंबलेल्या, सहजसुंदर सजलेल्या असल्या तरी त्यांत एकप्रकारचा स्वच्छंदीपणा भरलेला. विषयासंबंधीं म्हणाल तर गुजगोष्टींना विषयांचा काय तोटा ? प्रश्न एवढाच कीं त्या विषयाचें पुष्कळ वेळां ओझरतेंच व कांहीं वेळां एककल्लीसुद्धां दर्शन व्हावयाचें; कारण लघुनिबंध म्हणजे झरोकेच. त्यांतून प्रकाश तो कितीसा येणार व दिसणारा देखावा तो कितीसा विस्तृत असणार ? तरीहि हळूंच त्यांच्यांतून थोडावेळ डोकावून पहा : नेमका जो भाग दिसावयास पाहिजे तोच दिसेल, त्यांत अलीकडे पलीकडे दुसरें कांहीं आढळणार नाहीं. ठराविक वस्तूंवर पडलेले कवडसेच जसे !...एका मोठ्या वटवृक्षाखालीं तुम्हीं बसलां आहांत : असंख्य पर्णराजींनीं तो फुलून गेला आहे; क्षणभरच कोठून तरी वाऱ्याची झुळुक येते; पानें फडफडतात व एक दोन पिकलीं पानें घरंगळत तुमच्यासमोर येऊन पडतात; वाऱ्याच्या लहरीवर तीं थोडावेळ खालींवर उडतील आणि वावटळीबरोबर लांब कोठेंतरी उडून जातील; त्यांचें तें क्षणिक नृत्य तुम्हीं बसल्या जागेवरून अनिमिष नेत्रांनीं पाहतां; डोक्यावर कितीतरी पानें फडफडत असतात तुमच्या; तुमच्यासमोर नृत्य करणारीं तीं एक दोन पानें नाहींशीं होतात क्षणभरानें. पिकलीं पानें आणि लघुनिबंध !...जीवनसागराच्या तळाशीं जाऊन लघुनिबंधकार मूठ भरून वर येतो. काय असतें त्या मुठींत ? शिंपले आणि मोती. क्वचित् रिकामे शिंपलेहि असतील त्यांत, नाहीं असें नाहीं, परंतु...

गेल्या सालचे * लघुनिबंधसंग्रह चाळीत असतां हेंच नांवांचें प्रयोजकत्व

* हा लेख १९३८-३९ सालांत प्रसिद्ध झालेल्या लघुनिबंध वाङ्मयाचा आढावा घेण्यासाठीं लिहिलेला होता.

माझ्या पुन्हां प्रत्ययाला आलें. आणि मौज अशी कीं खांडेकर आणि काणेकर या दोन्ही कसलेल्या लघुनिबंधकारांनीं आपापल्या संग्रहांना यावेळीं जीं नांवें दिलेलीं आढळलीं, त्या नांवांत त्यांच्या आजपर्यंतच्या कृतींचें खरेंखुरें वैशिष्ट्य प्रतिबिंबित झालें आहे, असेंच मला वाटलें. \काणेकरांचे लघुनिबंध म्हणजे 'तुटलेले तारेच !'/ कांहीं क्षणांपूर्वी दूर अंतराळांत सुखासीन वृत्तीनें पहुडलेल्या तार्‍यांना आपल्या उच्चासनांवरून ढकलून दिल्यामुळें कोलमडून खालीं पडतांना तुम्ही त्यांच्या लिखाणांत हरघडी नाहीं का पाहत ? रूढ सुस्थित विचारांना धक्का देण्याचें सामर्थ्य त्यांच्या सडेतोड लेखणींत आहे; हा धक्का कांहीं वेळां कौशल्यानें दिलेला असतो. परंतु तें कौशल्य फारसें श्रमपूर्वक साधलेलें असतें असें नव्हे; तें बरेंचसें सहजगत्या जमून गेलेलें असतें; म्हणूनच पुष्कळ वेळां त्याला ज्याप्रमाणें सहजसौंदर्य प्राप्त होतें, त्याचप्रमाणें ओबडधोबडपणाहि येतो. इतकेंच नव्हे तर त्या ओबडधोबडपणाबरोबर थोडासा खेडवळ आडदांडपणाहि तेथें दिसल्यावाचून राहत नाहीं. काणेकरांचे लघुनिबंध तुटलेल्या तार्‍यांसारखे क्षणभरच चमकून जातात; त्यांतील विचारसरणीचा प्रवाह त्या तार्‍यांसारखाच सरळ, जलद, ध्येयप्रेरित असतो... ते अंतराळांतून निसटतात ते कोठेंतरी विशिष्ट ठरलेल्या ठिकाणीं जाऊन आदळण्यासाठीं. त्यामुळें होतें काय कीं त्यांचा बांधा हा बराचसा साचेबंद होतो : त्यांत लवचिकपणा राहत नाहीं : सुंदर कल्पनाविलास नाहीं : गोड आठवणींभोंवतीं माजणारें मादक धुकें तेथें नाहीं; आत्मीयता असली तरी तिला सडेतोडपणाचें म्हणजे थोडेंफार तुटकपणाचें स्वरूप. एकामागून एक अशा-रीतीनें येणार्‍या या प्रकारच्या लघुनिबंधांनीं वाचक नवनवीन विचारांच्या चक्रांत थोडाफार रमेल, परंतु त्याची करमणूक किंवा मनरंजन होणार नाहीं. वाचकाला आपलें ममत्व विसरविण्यास लावण्याची लाडीक शक्ति काणेकरांच्या लघुनिबंधांत नाहीं. तत्त्वशोधन—केवळ तत्त्वशोधन—हाच त्यांच्या लघुनिबंधांचा हेतु आणि हेंच त्यांचें एकमेव कार्य. हें कार्य ते झटकन् साधतात; त्यासाठीं भाषेचें अवडंबर, कल्पनांचे मनोरे, उदाहरणांची सरबत्ती, फाजील विषयांतर ते मनःपूर्वक टाळतात. म्हणून मला त्यांच्या निबंधांचें स्वरूप तुटलेल्या तार्‍यांसारखेंच वाटतें—सरळ, एकमार्गी, वेगवान्, अत्यंत प्रवाही, क्षणिक चटका लावणारें. |

त्या उलट खांडेकरांचें ! त्यांचेंहि कार्य तत्त्वशोधनाचेंच; परंतु तें संशोधन रखरखीत उन्हांत केलेलें नव्हे; तर शीतल धवल चांदण्यांत व रम्य वनश्रींत केलेलें. गोड आठवणी, पराकाष्ठेची आत्मीयता, वाचकाला आपल्या परिस्थितीचा घटकाभर विसर पाडावयास लावणारी कल्पकता, क्षणार्धांत पृथ्वीतलावरून स्वर्गांत उड्डाण घेण्याची दैवी शक्ति, मानवांच्या मूलभूत भावनांना हलविण्याचें सामर्थ्य,—काय तो कल्पनाविलास ! खांडेकरांचें लिखाण वाचीत असतां माझ्या मनांत एकच एक कल्पना बराच वेळ घोळत राहते; मला वाटतें आपल्या अतुलनीय कल्पनाविलासानें महाराष्ट्र वाङ्मयाची परंपराच ते राखीत आहेत. आणि त्याच परंपरेचें विसाव्या शतकांतील स्वरूप दाखवीत आहेत. महाराष्ट्र वाङ्मयाची परंपरा उदात्त अर्थालंकारांच्या बाबतींत कालिदासाचें मनगट पकडणाऱ्या ज्ञानेश्वरापासून सुरू झाली. ज्ञानेश्वरांचें वैशिष्टय त्यांच्या उपमा–उत्प्रेक्षांत आहे. त्या उपमा–उत्प्रेक्षांच्या आड दडलेल्या अर्थगांभीर्यांत आहे. अत्यंत बिकट तत्त्वज्ञान आपल्या सुंदर उपमा-उत्प्रेक्षांच्या द्वारां उकलून दाखविण्याच्या हातोटींत आहे; काव्य व तत्त्वज्ञान यांची बेमालूम सांगड घालण्यांत आहे : हें तत्त्वशोधन कीं हा अद्‌भुत काव्यविलास ? अशा प्रकारची गोड भुरळ वाचकांना पाडण्यांत आहे; कालिदासांचेंहि वैशिष्टय यांतच आहे; आणि याच परंपरेंत शोभून दिसेल असें खांडेकरांचें विसाव्या शतकांतील मराठी लिखाण आहे. सुंदर आणि स्वर्गीय विचारांचे माणिक मोती ते उदार मनानें इतस्ततः पेरतात. परंतु ते पेरतांना त्यांना अलंकारांच्या कोंदणांत बसविण्याचीहि ते सारखी काळजी घेतांना दिसतात. आतां या सर्व गोष्टींचा परिणाम त्यांचें लिखाण सामान्य वाचकांस थोडेंफार बिकट होण्यांत झाला तरी त्या सर्वांचा मूळ हेतु अर्थसुलभताच असतो, यांत संशय नाहीं.

खांडेकरांच्या लघुनिबंधाचें स्वरूप कांहींसें कठीण पृष्ठभागावर उच्छृंखलपणें उड्या मारीत जाणाऱ्या रबरी चेंडूसारखें आहे. पहिला टप बसतांच चेंडू हवेंत उड्डाण मारतो, व कांहीं वेळ तसाच हवेंत राहून खालीं येतो, तो कशासाठीं तर परत तितक्याच आवेशानें वर जाण्यासाठीं. अंगांत जोम आहे तोंपर्यंत तो असाच उड्या मारीत राहील व केवळ जोम संपला म्हणूनच जमिनीवरून थोडा-

फार सरपटेल. प्रत्येक टप्प्यागणित तो जमिनीला शिवेल; तेवढाच त्याचा आणि भूमीचा संबंध. त्याचा अवतार खरोखर अंतराळांत संचारण्यासाठींच; परंतु केवळ नाइलाज म्हणूनच हें भूमीशीं अधूनमधून संमीलन. खांडेकरांच्या लघुनिबंधांतील उपमा–उत्प्रेक्षांची एक एक चढती कमान पाहिली कीं वाचक तिचीं दोन्ही टोकें विसरूनच जातो व केवळ तिच्या बांकदार मनोहर आकृतीकडेच क्षणभर स्तिमित नेत्रांनीं पाहात राहतो. त्यांच्या कल्पनाशक्तीचा जोसाट वारा वाहूं लागला कीं विवेचित सिद्धांताचीं बीजें चुकून कोठल्या कोठें उडवून देण्याची शक्ती त्यांत असते. एखादें लहान मूल एखाद्या सुंदर बगीच्यांत सोडावें, या ताटव्यावरून त्या ताटव्याकडे त्यानें हर्षभरीत अंतःकरणानें बागडत बागडत हिंडावें; फुलांचे नयनमनोहर रंग, फुलपाखरांच्या रंगेल भराऱ्या, थुईथुई करीत बागडणारे कारंजाचे तुषार, गोड लुसलुशीत हिरवळ, या सगळ्यांनीं त्याला भुरळ पाडावी आणि भटकत भटकत त्यानें आपल्या निवासस्थानापासून लांबवर जावें : मग चुकून मागें वळून पाहतांच त्याला आपण जेथून निघालों तें ठिकाण दिसण्याऐवजीं जर जिकडे तिकडे फुलें, पानें, फुलपाखरेंच दिसलीं तर त्यांत काय नवल ! लघुनिबंध लिहितांना खांडेकरांची स्थिति अशीच होते. व त्यांचे लघुनिबंध वाचतांना वाचकांचीहि स्थिति तीच होते. अगोदरच त्यांना कल्पनाविलासाची हौस; त्यांत लघुनिबंधासारखा लवचिक वाङ्मयप्रकार हाताळावयास मिळालेला. मग काय विचारतां ! कल्पनांच्या कोलांटउड्या खात खात त्यांची लेखणी इकडून तिकडे बागडूं लागली कीं तिला भुई थोडी होते. या कोलांटउड्यांत मधूनच सुविचारांचे धक्के वाचकांना बसतात. ममतेचा ओलावा त्यांच्या अंगाला लागतो; परंतु हें सर्व कसें होतें तर तुटकपणें. विषयांतर होतें; तें इतकें कीं मूळपदावर कथा यावयाला शेवटीं बरीच ओढाताण–लेखकाला व म्हणूनच वाचकांना करावी लागते.–मग मीं असें म्हणतों, कीं कथा मूळपदावर आणण्याची तरी जरूरी काय ? लघुनिबंध हा एखाद्या झऱ्यासारखा असावा. एखाद्या खडकांतून तो अचानकपणें उगम पावतो : वाट फुटेल तसा तो धांवत जातो, मार्गांत एखादी नदी किंवा; मोठा ओहोळ भेटला तर त्यांना तो मिळतो किंवा पाणि आटल्यामुळें अर्धेमर्धेंच जिरून जातो. असेंच कां नसावें ?

म्हणून खांडेकरांबरोबर ' चांदण्यांत ' वावरतांना मला जेवढी मौज वाटते तेवढेंच थोडेसें चमत्कारिकहि वाटतें. आपण नक्की कोठें चाललों आहोंत याची मला धड कल्पनाहि येत नाहीं आणि या गोष्टीचा विसर पडण्याइतकें माझें मन प्रवाहाबरोबर वाहतहि जात नाहीं. कल्पना आणि विचारशक्तीचा (उच्छृंखल) विलास असेंच मी खांडेकरांच्या लघुनिबंधाचें वर्णन करतों.

लघुनिबंध हा वाङ्मयप्रकार जो जन्मास आला तो पारंपारिक निबंधाच्या तर्ककठोर, काटेकोर, आणि रखरखीत वातावरणांतून ललितवाङ्मयाची सुटका व्हावी या कल्पनेनें कीं आत्मीयतेनें भरलेले आपले सहजस्फूर्त विचार, आपल्या आठवणी व अनुभव यांतून आपण आपल्यापुरते काढलेले मानवी जीवनासंबधींचे निष्कर्ष, केवळ राहवत नाहीं म्हणून जगापुढें मांडण्यासाठीं ? कारणें काय असतील तीं असोत परंतु लघुनिबंधाचें वैशिष्ट्य त्याच्या लघुत्वांत नसून त्याच्या आत्मीयतेंत आहे यांत शंका नाहीं. तें त्याच्या तत्त्वशोधनांत नाहीं, इतकें त्या तत्त्वशोधनाचे आड दडलेला हृद्य अनुभूतींत–सामान्य माणसाच्या सुखदुःखांच्या अनुभवांत आहे. बोरकरांना एका परिचित रशियन म्हाताऱ्याच्या मरणाची साद्यंत हकीकत कळते : त्या हृद्य अनुभवाच्या पोटीं ' मरावं कसं ? ' या प्रश्नाचा उलगडा होतो त्यांना : आपला अनुभव ते वाचकांसमोर मांडतात व एक सुंदर लघुनिबंध जन्माला येतो. बोरकरांच्या लघुनिबंधांत माफक प्रमाणांत खांडेकरांचा कल्पनाविलास आणि आपुलकी व काणेकरांचें एकमार्गी तत्त्वशोधन यांचा मिलाफ झालेला आढळतो. त्यांचे ' काळोख ', ' गोल्ड फ्लेक ', ' पूर्णतेची तहान ', ' मखमली ठिगळें ' इत्यादि निबंध मी कधींहि विसरणार नाहीं. खांडेकर वाचकांशीं हितगुज करतात : त्याला आपल्या अगदीं जिवाभावाच्या गोष्टी सांगतात; पण मध्येंच इतक्या उंच व वाटेल तिकडे भराऱ्या घेतात कीं आतां एका घटकेपूर्वीं आपणाशीं गुजगोष्टी करणारा हा माणूस गेला तरी कोठें, म्हणून बिचारा वाचक भांबावून इकडे तिकडे पाहूं लागतो : परत दुसऱ्या क्षणाला ते त्याच्या जवळ येऊन बसतील; परत गुजगोष्टी, परत भराऱ्या–हीच त्यांची रीत. बोरकरांचें तसें नाहीं. त्यांच्यांत काव्यमयता आहे, परंतु तिला फाजील वाव नाहीं त्यांच्या लघुनिबंधांत. त्यांच्या अनुभवांचें क्षेत्र खांडेकरांच्या मानानें तोकडें आहे; परंतु तेवढ्यानेंच

त्यांनीं आपल्या निबंधांना ओलावा आणला आहे व काणेकरांच्या निबंधांत आढळणारा तुटकपणा टाळलेला आहे. बोरकर खांडेकरांप्रमाणेंच कवि आहेत, तत्त्वशोधक आहेत आणि प्रचारकहि आहेत. काणेकरांप्रमाणें ते केवळ प्रचारक आणि तत्त्वचिंतक नाहींत; त्यामुळें वाचक त्यांच्या ललितकृतींत थोडाफार रमतो. कांहीं वेळां विचारांच्या उसळत्या लाटांबरोबर ते वाचकांना खांडेकरांप्रमाणेंच अत्युच्च वातावरणांत नेऊन सोडतात. या वातावरणांत विशुद्ध काव्यमयता असते; निर्मल आणि उदात्त विचारांचें संगीत तेथें घुमत असतें: कोठल्यातरी अपार्थिव अवकाशांत आपण भ्रमत असल्याचा वाचकाला भास होतो. क्षणभर तो भोवतालचें जग विसरतो व लेखकाशीं समरस होतो: 'काळोख', 'अनामिक महात्मे', 'पोट आणि हृदय' इत्यादि निबंध माझ्या या प्रत्ययाची साक्ष देतील.

कोणत्याहि ललितकृतींत योग्य लांबीरुंदीचा अंदाज ठेवणें म्हणजे अर्धी लढाई जिंकण्यासारखेंच असतें; लघुनिबंधांच्या बाबतींत तर ही गोष्ट विशेषत्वानें लक्षांत येते; कारण त्यांचा चटकदारपणा हा बराचसा त्यांच्या आकर्षक मांडणीवरच अवलंबून असतो. लघुनिबंध कोठून सुरू करावयाचा व कोठें संपवावयाचा हें खांडेकरांना फारच छान साधलें आहे. 'चांदण्यांत' या संग्रहांतील, 'एक पैसा,' 'तिसऱ्या वर्गाचा प्रवास', 'झोंका', 'आपलीं पत्रें' या आणि इतर लघुनिबंधांचा आदि आणि अन्त किती चित्तवेधक आहे! काणेकरांच्या निबंधांचा सांचा ठरलेला असल्यामुळें त्यांच्या लघुनिबंधांची सुरवातहि जवळ जवळ ठराविकच ठशाची अशी रोखठोक होत असते. ते पुष्कळ वेळां पहिल्या वाक्यापासूनच गंभीर बनतात आणि तेंच त्यांचें गांभीर्य गणूकाकांच्या व त्यांच्या स्वतःच्या विनोदबुद्धीला चकवून शेवटपर्यंत कायम राहतें. मात्र त्यांच्या निबंधांचे शेवट अगदीं आवश्यक ठिकाणींच केलेले असतात आणि त्यामुळें त्यांची परिणामक्षमता अधिकच जाणवते. अगदीं सहजगत्या त्यांचे 'तुटलेले तारे' हें पुस्तक उघडतों मी: "दोन मेणबत्त्या!" या निबंधाचा शेवट करतांना काणेकर लिहितात: "टेबलावर पडलेली त्याची चोपडी मीं घेतली, आणि त्यावर लगेच खरडलें, "...हा खरा सुखाचा क्षण! स्वतःसाठीं जगलास तर मेलास; दुसऱ्यासाठीं जगलास तर जगलास!"

पुढचाच निबंध, ' कानांत आणि मनांत ', खालील शब्दांत संपतो : " कलेचा मार्ग हा असा सरळ आहे. जीवनांतलें सत्य प्रचारक तुमच्या कानांत सांगतो; कला तेंच तुमच्या मनांत फलवते ! " याच्या पुढचे आणि मागचे कोणतेहि निबंध काढा : काणेकर लिहितांना आढळतील : ' काळाला कांहीं म्हणा-वयाचेंच असलें तर त्याला मृत्यु म्हणूं नका ! काळ म्हणजे जीवन ! " " माणूस मरतो, मानवता जगते; इतकेंच नव्हे तर दिवसेंदिवस ती मोठी होते, तिची प्रगति होते. आपल्या व्यक्तिजीवनाची ज्योत ही त्या दिवसेंदिवस अधिकाअधिक तेजस्वी आणि वैभवशाली होत चाललेल्या अमर ज्वालेचाच एक अभेद्य भाग आहे, ही कल्पनाच किती आशादायक आणि उत्साहवर्धक आहे ! ही ज्योत विझली तरी ती ज्वाला सदोदित प्रज्वलितच राहते, या अंतिम सत्याची मनोमय जाणीव हाच अमरत्वाचा अनुभव. आणखी अमरत्व, अमरत्व तें कसलें असणार ? " काणेकरांच्या लघुनिबंधांतील खोंचदारपणा त्यांच्या या नेटक्या स्वरूपामुळें आणि त्यांतील विचारांच्या तीव्र धारेमुळेंच निर्माण झाला आहे.

लघुनिबंधाच्या लांबीरुंदीचा अंदाज अद्याप श्री. बोरकर यांना तित-कासा आलेला नाहीं असेंच म्हणावेंसें वाटतें; नाहींतर त्यांनीं आपलें कांहीं उत्कृष्ट लघुनिबंध व्यर्थ पाल्हाळले नसते आणि ' मखमली ठिगळें ' या सारख्या लघुनिबंधाचा हिणकस प्रारंभ, आहे तसाच ठेवला नसता. बोरकरांना लघुनिबंधांत घालावयाचीं संभाषणेंहि नीटशीं साधत नाहींत : तीं कृत्रिम तर होतातच, परंतु पल्लेदार व नाटकीहि होतात. त्यांतील स्वाभाविकत्व नाहींसें होतें व केवळ निबंधांतील विवेचित विचारसरणीला येऊन मिळण्या-साठींच त्यांचा अवतार आहे हें झटकन् उमगतें. त्या दृष्टीनें खांडेकर व काणेकर यांनीं आपापल्या लघुनिबंधांत योजलेलीं संभाषणें मोठीं मोहक आहेत. काणेकर गणूकाकांबरोबर वादविवाद करूं लागले कीं तेथें जिवंतपणाचा आभास उत्पन्न करतात; आणि जरी त्यांनीं नियोजिलेलीं संभाषणें हीं मुख्य तत्त्वसुत्राचे धागेदुवेच असतात, तरी त्यांत एक प्रकारची स्वतंत्र खुमारी असते. याच संभाषणांच्या द्वारां काणेकर आपल्या निबंधांत विनोद कालवतात

व त्यांच्या खोंचदार आकर्षकपणांत भर घालतात; त्यांचा 'गप्पा आणि गप्पीदास' हा लघुनिबंध चाळा : या निबंधांतील सर्व खुमारी त्यांतील आकर्षक, विनोदगर्भ संभाषणांतच आहे. Giving and Receiving या ल्युकसच्या लघुनिबंधसंग्रहांतील "The Battle Of The Mothers' या पहिल्याच निबंधावरून सुचलेला खांडेकरांचा 'भांडण' हाच निबंध घ्या : मूळ निबंधांतील संभाषणांतील मौज कायम ठेवून त्यांत आपली पसाभर भर टाकण्यांत खांडेकरांनीं केवढें कौशल्य दाखविलें आहे. त्यांचा कोणताही निबंध चाळा. याच गोष्टीचें प्रत्यंतर येईल तुम्हाला.

लघुनिबंधकार एखाद्या सामान्य विषयांत दडलेला महत्त्वाचा आशय आपल्या लालित्यपूर्ण शब्दांत व्यक्त करण्यांत गुंतलेला असो; किंवा हरघडीच्या जीवनांतील बऱ्या वाईट गोष्टी घेऊन त्यांची अद्याप अपरिचित असलेली बाजू आपणापुढें मांडण्याचा प्रयत्न करीत असो, एवढें मात्र खरें कीं त्याच्या ललितकृतीचें आकर्षकत्व तद्द्वारां एक प्रकारचा चमत्कृतीचा आभास उत्पन्न करण्यांतच असतें. फार काय, कोणत्याहि कलाकृतीसंबंधीं साधारणपणें हेंच विधान करतां येईल. वास्तवाचीच परंतु चमत्कृतिजन्य मांडणी केल्याखेरीज कादंबरीकार व लघुकथालेखक आपापलें कार्य साधूं शकत नाहींत. चमत्कृती-खेरीज चारुत्व नाहीं, हीच गोष्ट संगीत, चित्र, शिल्प आणि स्थापत्य या कलांतील कृतींकडे पाहत असतां पटूं लागतें; आणि याच दृष्टीनें विचार केल्यास लघुनिबंधांचीं शीर्षकेंदेखील सामान्यपणें एवढीं आकर्षक कां असतात हें कोडें उलगडतें. सामान्यांतील असामान्यत्व आणि शून्यांतील पूर्णत्व व्यक्त करण्या-साठींच लघुनिबंधकारांची धडपड असल्यामुळें त्याच्या कृतींनाहि तशींच आकर्षक नांवें मिळावीं यांत काय नवल ? 'Tremendous Trifles' चा कर्ता चेस्टरटन केवळ विरोधाभासावर जगत होता म्हणे : अगदीं तसेंच नसलें तरी अणूंत दडलेलीं मेरु एवढालीं सत्यें, जेव्हां एखादा रसज्ञ लघुनिबंधकार स्पष्ट करूं लागतो, तेव्हां त्या ठिकाणीं निर्माण होणाऱ्या चमत्कृतीचें स्वरूप मोठें मोहक असतें, यांत संशय नाहीं. लघुनिबंधकार एकप्रकारची गोड फसवणूक साधीत असतो : वाचकांना आपल्या विश्वासांत घेऊन तो त्याजपुढें त्यांस परिचित असलेल्या गोष्टीच अशा पद्धतीनें मांडतो कीं त्यांच्या त्या

अभिनव दर्शनानें वाचक क्षणभर थक्कच होऊन जातो : चमत्कृतीचा आनंद म्हणतात तो हाच, आणि रसिक वाचकांना या अशा प्रकारच्या आनंदाची मेजवानी देणें हाच या कलावानाचा हेतु. दुसरें काय ?

आणि म्हणूनच या चमत्कृतीच्या आनंदाच्या अभावीं मला, मराठी वाचकांसाठीं ' हवेंतील मनोरे ' रचणाऱ्या श्री. पवारांचे लघुनिबंध तितकेसे आकर्षक वाटत नाहींत.

लघुनिबंधांचें लेखन : कांहीं विचार

कारणें काय असतील तीं असोत परंतु होतकरू लेखक क्वचितच लघुनिबंध-लेखनानें आपल्या ललितलेखनास सुरवात करतो. वास्तविक स्वतःच्या ठिकाणीं असलेल्या लेखनगुणांचा विकास करण्यासाठीं आणि आत्मप्रकटीकरणाच्या आपल्या अंगिकृत कार्यांत सुलभता आणण्यासाठीं लघुनिबंधाइतका दुसऱ्या कोणत्याच वाङ्मयप्रकाराचा त्याला उपयोग होण्या-सारखा नसतो. शाळाकॉलेजांतील त्याच्या ठरीव निबंधलेखनावर आत्मनिरपेक्षतेची मारक छाया पडलेली असते. अशा प्रकारच्या निबंध-लेखनांत शक्य तोंवर आपल्या व्यक्तित्वाला अवकाश देण्याऐवजीं त्यावर दडपण ठेवणेंच जरूरीचें आहे असें ठरल्यासारखें असतें. प्रथम पुरुषवाचक सर्वनामाला सर्वत्र मज्जाव! विनोदाकडे पहाण्याची दृष्टि संशयित. प्रत्येक परिच्छेदाच्या शिरोभागीं प्रथम त्यांत प्रगट केलेले विचार दर्शविणारें शीर्षक घालून नंतरच लेखनास सुरवात करावयाची, हें जवळ जवळ ठरल्यासारखेंच. विमुक्त विचारदर्शन, उचंबळून आलेल्या भावना व विचार यांचा अनिर्बंध विलास म्हणजे अगदींच वावडा! गैरशिस्त, पोरकट! लेखनकार्याच्या गांभीर्याला हरताळ फासणारा!

याचा परिणाम असा होतो कीं, सर्वसाधारण विद्यार्थीवर्ग ह्या आठवडिक निबंधलेखनाकडे एक अवघड बौद्धिक कार्य याच दृष्टीनें पाहू लागतो. हें लेखन करण्यास विद्यार्थ्यानें हातांत लेखणी घेतली कीं, त्याच्या लेखनप्रवृत्ति एकदम थंडावतात; भावनांचा संकोच होतो; एखादा नवशिका नट प्रथमच

वरील लेखांत प्रसिद्ध लघुनिबंधलेखक ई. व्ही. ल्यूकस ह्यांच्या एका लघुनिबंध-संग्रहाला प्रो. वुडहाउस यांनीं लिहिलेल्या प्रस्तावनेंतील पूर्वार्धाचा अनुवाद केला आहे.

रंगभूमीवर आल्यावर जसा बुजतो, तसा हा लेखक गांगरतो. एक तास, दोन तास, तीन तास, जसा वेळ असेल त्याप्रमाणें तो जें लिहितो, त्यावेळीं त्याला असेंच वाटत असतें कीं आपण हें नाटक करीत आहोंत; आपण करीत आहोंत, ती भूमिका आपली नव्हे; तिच्याशीं आपला कोणत्याच प्रकारचा संबंध नाहीं. एवढेंच काय परंतु जें कार्य आपण करणार आहोंत, तें नक्की काय आहे हेंहि आपणास ठाऊक नाहीं.

शाळा-कॉलेजांतील निबंधांना जो एक ठोकळेवजा निर्जीवपणा (woodenness) येतो तो याच अस्वाभाविक गंभीर शिष्टपणामुळें. त्याला कारण विद्यार्थ्यांची अपरिपक्व बुद्धि नव्हे. अगदीं लहान मुलांच्या लिखाणांतसुद्धां एक प्रकारची मनोहर निर्मलता आणि अभिनवता आढळत नाहीं काय ? वर्डस्वर्थ कवीच्या म्हणण्याप्रमाणें खरोखर शाळेंत गेल्यानंतरच या निर्मल स्वच्छंदी जीवाच्या भोंवतीं व्यावहारिक कठोरतेचे पाश हळूहळू आवळूं लागतात; आणि जसजसा तो मोठा होऊन कॉलेजांत प्रवेश करू लागतो, तसतशीं त्याच्या भोंवतालचीं हीं बंधनें जास्तजास्तच आवळ होत जातात.

ही मोठ्या दुःखाची गोष्ट आहे. कारण या घटनेचा अर्थ एवढाच कीं, बालपणाचा जो अत्यंत महत्वाचा काळ, तोच अशा प्रकारें आत्मप्रकटीकरणाच्या या स्वाभाविक प्रवृत्तीला पद्धतशीर आळा घालण्यांत खर्च करण्यांत येतो. आत्मप्रकटीकरणाची ही वृत्ति सर्वसाधारण सगळ्याच तरूण मंडळींत आढळते; फक्त तिचा विकास करण्याचें कार्य तेवढें आपणांस करावयाचें असतें. परंतु ह्या नैसर्गिक प्रवृत्तीचा परिपोष करणें म्हणजे शिस्तवार नियमांच्या मारक दडपणाखालीं तिला राबविणें नव्हे. हें कार्य अगदीं हळुवारपणें आणि आंजारून गोंजारून साधायला हवें. निर्मितीची ही साहजिक प्रवृत्ति म्हणजे एखाद्या चिनी सुंदरीच्या नाजुक पायाचा पंजा नव्हे कीं त्याला बालपणांतच एका विशिष्ट सांच्यांत दडपून विशिष्ट आकार आणावयास हवा. तें एक फूल आहे. त्याच्या विकासाला भरपूर हवा, भरपूर प्रकाश आणि भरपूर मोकळेपणा हवा. या प्रवृत्तीच्या अभिव्यक्तीला देतां येईल तितका वाव देणें हेंच या बाबतींत इष्ट. विशेषत्वानें लक्षांत ठेवायचें तें हेंच कीं ज्या अनिर्बंध व्यक्तित्वां-

तून ही निर्मितीची प्रवृत्ति जन्मास येते, त्या व्यक्तित्वाबरोबरच या प्रवृत्तीचा परिपोष होऊं दिला पाहिजे.

नवीन लेखकाच्या लेखनशक्तीचा जर नैसर्गिक विकास होऊं द्यावयाचा असेल तर त्याच्या मनःप्रवृत्तीनुसार लेखन करण्याची त्याला परवानगी दिली पाहिजे. आपल्या लेखनाच्या द्वारां त्याला हास्यनिर्मिति करावयाची असेल, तर तशी मोकळीक दिली पाहिजे. अद्‌भुतरम्यत्व साधावयाचें असेल तर तें स्वच्छंदपणें साधूं दिलें पाहिजे. अगदीं स्वतःच्या लेखनाचा विषयसुद्धां स्वतःच निवडण्याची त्याला मुभा पाहिजे. पुढें जसजशी त्याची लेखनशक्ति वाढीस लागेल, तसतसा तिला शिस्तवार वळण लावण्याचा काळ जवळ येत जाईल; मग त्याला हळूहळू दुसऱ्यानें निवडलेल्या विषयावर–कीं ज्यावर लिखाण करण्यापूर्वी शांत विचार आणि सूक्ष्म पृथःकरण यांची आवश्यकता लागेल–लिहिण्यासाठीं लेखणी हातांत धरावयास हरकत नाहीं. परंतु ही मर्यादा गांठण्यापूर्वी या बाबतींत त्याला मन मानेल तेवढें स्वातंत्र्य देणें अत्यावश्यक आहे. कारण लेखनायुष्याच्या प्रथमावस्थेंतच नियम पोट-नियमांच्या बंधनांनीं त्याची नैसर्गिक आत्मव्यक्तीची प्रकृति गारठून टाकणें अत्यंत वेडेपणाचें ठरेल.

येवढ्यासाठीं तरुण शिकाऊ लेखकास मोठ्या आग्रहानें असें बजावलें पाहिजे कीं, ‘ निबंध ’ म्हणतांच कांहींतरी गंभीर तटस्थवृत्तीनें केलेलें लिखाण असा गैरसमज करून घेऊं नकोस; तसा त्याचा अर्थ नाहीं; येवढेंच नव्हे तर अशा प्रकारच्या त्रयस्थवृत्तीनें केलेल्या गंभीर (शिष्ट) लेखनाला ‘ निबंध ’ या संज्ञेनें संबोधूं नका, असेंच म्हणण्याकडे आजच्या मोठमोठ्या नामांकित टीकाकारांची प्रवृत्ति आहे. त्यांच्या दृष्टीनें ‘ निबंध ’ हें मूलतःच आत्मपर लिखाण आहे; आणि हीच गोष्ट जास्त स्पष्ट करण्याकरितां ते आत्मपर निबंधाला—म्हणजेच लघुनिबंधाला ‘ खराखुरा निबंध ’ (The essay proper) असें संबोधूं लागले असून त्याच्या जोडीदाराला ‘ प्रबंध ’, ‘ चर्चात्मक लेख ’ इत्यादि, त्याच्या गंभीर स्वरूपाला साजेशीं नांवें देऊं लागले आहेत. आत्मपर निबंधाला वाङ्मयाच्या श्रेणींत त्याच्या प्रतिस्पर्ध्यापेक्षां वरच्या दर्जाचें स्थान आहे. केवळ तुलनेच्या दृष्टीनें पाहिलें तरी त्याची गणना ‘कला’

या सदराखालीं करायला हवी. आणि म्हणूनच त्यांच्या इभ्रतीला धीरगंभीर अशा आत्मनिरपेक्षवृत्तीची आवश्यकता आहे, अशी गैरसमजूत जर कोण्या एकाद्या नवीन शिकाऊ लेखकानें करून घेतली असेल, तर ती त्यानें तावडतोब दूर करावी. आपल्या पद्धतीनुसार मनमोकळेपणानें साध्यासुध्या शब्दांत लिहिणें, त्यांतून आपलेच विचार व्यक्त करणें, आपल्या मनाला जें वाटतें किंवा जें पटतें त्याचबद्दल लिहिणें; थोडक्यात सांगायचें म्हणजे कोणत्याहि प्रकारची भीडभाड न ठेवतां आपलें व्यक्तित्व संपूर्णतया व्यक्त करणें—म्हणजे निबंधलेखनाच्या थोरवीला कमीपणा आणणें नव्हे; तर एका उच्च लेखनपरंपरेचा जोरानें पुरस्कार करून तिच्या दर्जाला शोभेल अशी त्यांत बहुमोल भर टाकणें होय.

ह्या ठिकाणीं या दोन निबंधांच्या स्वरूपांतील फरक खोलवर जाऊन स्पष्ट करणें अप्रस्तुत होईल. परंतु एका साध्या दृष्टांतानें हा फरक नीट लक्षांत येण्यासारखा आहे : हा जुन्या तऱ्हेचा गंभीर प्रबंध एखाद्या कठीण पदार्थाभोंवतीं दोरा गुंडाळून तयार केलेल्या चेंडूसारखा असतो. हा चेंडू पाण्यांत टाकतांच त्यावरील एक एक धागा उकलूं लागतो; व थोड्या वेळांत त्यावरील आवरणाचीं वलय तें पाणी व्यापून टाकतात. ह्या वलयांची गुंफण हळूहळू स्पष्ट होत जाऊन त्यांचे आदिअंत एकमेकांत कसे विलीन होत गेले आहेत ` दिसून येतें. ज्या द्रव पदार्थांत टाकल्यामुळें हा गुंडाळलेल्या धाग्यांचा उलगडा होण्याला मदत होते, तो द्रव पदार्थ म्हणजे या ठिकाणीं निबंधकाराचें मन. प्रत्यक्ष उकल आणि विस्तार पुष्कळसा लेखन-विषयांत अंतर्भूत असलेल्या तत्त्वज्ञानावर अवलंबून असतो.

संपूर्ण लिहून झालेल्या प्रबंधांत व्यक्त झालेल्या प्रबंधविषयाच्या अगदीं बारीकसारीक खांचाखोंचा त्या विषयांत प्रथमपासूनच असतात. प्रबंध-लेखक त्या फक्त उलगडून आमच्यासमोर मांडतो. हें काम अगदीं यंत्राप्रमाणें चालतें. त्यांत लेखकाच्या वयक्तिक मतांचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. आणि जसजसें या कार्याला यांत्रिक स्वरूप येतें, तसतसा हा विषयाचा उलगडा तर जास्त सपोत आणि परिणामकारक होऊं लागतोच; शिवाय त्याचें स्वरूपहि लेखकाच्या खाजगी मतांवर अवलंबून राहीनासें होतें. याच पद्धतीनुसार निःपक्षपाती

इतिहासकार एखाद्या ऐतिहासिक प्रश्नावर आपला अभ्यासनीय लेख तयार करीत असतो. मिलसारखा तत्ववेत्ता 'तर्कशास्त्र' किंवा 'स्वातंत्र्य' या सारख्या विषयांवर याच पद्धतीनुसार आपले प्रबंध लिहून काढतो. दोघांचाहि हेतु हा कीं चर्चित विषयानें आपलें स्वरूप आपणच स्पष्ट करावें; आणि त्रयस्थ या नात्यानें केलेल्या अशा चर्चेतून निघालेले निष्कर्ष–अर्थात् ते काढण्यांत लेखकाचा–म्हणजे लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा–प्रत्यक्षपणें कांहींच हात नसल्यामुळें, ते वाचकांना ताबडतोब पटावेत. उदाहरणार्थ 'स्वातंत्र्य' या कल्पनेंत अंतर्भूत असलेल्या सगळयाच बाबी लेखकानें आपल्या प्रबंधाच्या द्वारां वाचकासमोर मांडल्यानंतर वाचक सहजच त्यावरून आपले सिद्धांत काढतो. आणि अशा रीतीनें त्यानें स्वतः ते काढलेले असल्यामुळें त्यांची परिणामक्षमता वाढते.

मग हा आत्मनिरपेक्षवृत्तीनें लिहिलेला प्रबंध कोणत्या हेतूनें लिहिला जात असावा? अगदीं स्पष्टच सांगायचें म्हणजे असें म्हणतां येईल कीं परिणामाची तीव्रता कमी न व्हावी या हेतूनें निबंधकार या ठिकाणीं प्रत्यक्ष निबंधांत स्वतःचा मागमूसहि लागूं देत नाहीं. चर्चेचा किंवा लेखनाचा जो विषय तोच जणूं पुढें येऊन सर्व प्रबंध लिहून काढतो, म्हणजे आपलें स्वरूप स्पष्ट करतो.

आत्मपर निबंध म्हणजे लघुनिबंध हा प्रत्येक बाबतींत याच्या उलट असतो.

लघुनिबंधकार निबंधविषयाला अशी शरणचिठ्ठी कधींच देणार नाहीं; आणि आपल्या वैशिष्टयपूर्ण व्यक्तित्वाची जाणीवहि कधीं विसरणार नाहीं. मन मानेल तशी तो आपल्या विषयाची विल्हेवाट लावील. त्या विषयाला तो आपल्यावर कुरघोडी अशी कधींच करूं देणार नाहीं. निबंधविषयाची तो चर्चा करतो असें म्हणण्याऐवजीं—कारण चर्चा म्हटली कीं तेथें विशिष्ट मांडणी, विशिष्ट पद्धति, आणि विशिष्ट नियमांचें बंधन, ह्या गोष्टी आल्याच–तो त्या विषयाबरोबर रममाण होतो असेंच म्हणणें जास्त सयुक्तिक होईल. त्या विषयाचीं जीं अंगें त्याचें मन त्यावेळीं वेधून घेतील, तींच अंगें तो निवडील आणि त्यावेळच्या आपल्या मनःस्थितीच्या बंधनांखेरीज इतर कोणतींहि बंधनें न पाळतां आपल्या पद्धतीनुसार त्यांना हाताळील. आपल्या विषयाची

सांगोपांग चर्चा करायला तो कोणाचा बांधलेला नाहीं. तर्काची कसोटी त्याला ठाऊक नाहीं. त्यानें जर एखाद्या गोष्टीवर मत दिलें, तर तें त्याचें वैयक्तिक खाजगी मत झालें; त्याची सत्यासत्यता पटविण्याचें काम त्याचें नव्हे.

मग त्याच्या लिखाणाचा हेतु तरी काय ? हेतूच असा जर कांहीं असेल तर तो विषयाचें स्पष्टीकरण हा नसून आत्मप्रकटीकरण हा होय. याचा अर्थ, त्यानें सदैव आपल्याबद्दलच लिहीत सुटावें आणि प्रथमपुरुषी सर्वनामाचा सर्वत्र सुळसुळाट करावा असा मात्र नव्हे. त्याचा अर्थ एवढाच कीं तो जें लिहितो त्यांतील स्वारस्य हें तो ज्या विषयावर लिहितो, त्या विषयावर अवलंबून नसतें; तर त्या विषयावर तो—एक विशेष व्यक्ति—काय लिहितो यावर अवलंबून असतें. आपल्या परम मित्राच्या संभाषणाबाबत आपली जी भावना असते, तिच्यासारखीच ही भावना असते. अधूनमधून आपल्या मित्राच्या संभाषणाचा जो विषय असेल त्या विषयाबद्दल आपल्या मनांत कुतूहल असेल, नाहीं असें नाहीं; परंतु सर्वसाधारणपणें आपणास त्यांत जें स्वारस्य वाटतें तें, आपला मित्र बोलत आहे, याच एका गोष्टींतून निर्माण झालेलें असतें. हीच गोष्ट लघुनिबंधकाराच्या बाबतींत लागू पडते. त्याचें लिखाण एककल्ली आणि तर्कदुष्ट असेल, त्याचीं निम्यापेक्षां अधिक मतें आपणांस पटत नसतील; परंतु त्याचें बोलणें आपल्या कानांना गोड लागतें आणि त्याच्या विचारांचा आणि कल्पनांचा विलास पहाण्यांत आपण दंग होतों तें ह्याच कारणामुळें.

आतां एवढें मात्र खरें कीं, एखादा लघुनिबंध वाचून आपल्या मनाची जी करमणूक होते, ती पुष्कळ अंशीं तो निबंध लिहिणारी जी व्यक्ति, ती कोणत्या प्रकारची आहे यावर अवलंबून असते. कारण स्वतःचें व्यक्तिमत्व प्रकट करणें हेंच जर लघुनिबंधकाराचें कार्य, तर जें आपलें व्यक्तिमत्व तो आपणासमोर आपल्या परीक्षेसाठीं मांडणार, तेंच जर वैशिष्टयपूर्ण नसेल तर त्याचा परिणाम तो काय होणार ? तेव्हां सांगायचें असें कीं, जितक्या प्रमाणांत तें व्यक्तिमत्व वैचित्र्यपूर्ण आणि भरघोस असेल तितक्या प्रमाणांत त्याचें विविध दर्शन हें आपणांस सुखावह होईल.

लघुनिबंधकाराच्या बावनकशीपणाची हीच खरीखुरी कसोटी होय. आपल्या जीवनाचें वैशिष्ट्य पटवून देण्याजोगें आणि आमचें चित्त आपणाकडे हमखास वेधून घेण्याजोगें व्यक्तिमत्व त्याजजवळ हें असलेंच पाहिजे.

ह्यांतून काय सूचित होतें ?

ह्यांतून दोन गोष्टी सिद्ध होतात. एक तर त्यानें कधींहि स्वतःला स्वतःचा विसर पडूं देतां कामा नये. त्याच्या प्रत्येक शब्दाशब्दांतून त्याचेंच व्यक्तिमत्व प्रकट झालें पाहिजे; त्याच्या उद्गारांत जर दुसऱ्यांच्या बोलण्याचा केवळ प्रतिध्वनि ऐकूं आला, तर त्याच क्षणीं त्याचें म्हणणें लक्षपूर्वक ऐकण्यांतील स्वारस्य नाहींसें झालें म्हणून समजावें. लघुनिबंधांच्या मुळाशीं जें एक मूलगामी तत्त्व आहे आणि ज्यानें त्याला आज वाङ्मयांत वरचें स्थान प्राप्त करून दिलें आहे तें हेंच कीं जगांतील प्रत्येक माणसाचें व्यक्तित्व ही एक और चीज आहे. हें व्यक्तित्व म्हणजे जणूं अगदीं अभिनव अशा वेगळयाच एका जगाकडे पाहाण्याची एक खिडकीच आहे; आणि ज्या माणसाला आपलें व्यक्तित्व (self) आपल्या लिखाणाच्या द्वारां उघड करून दुसऱ्याला दाखवितां येतें, त्याच माणसाला या आपल्या अभिनव जगामध्यें दुसऱ्याला डोकावून पाहूं देण्याची कला साधलेली असते. मित्रत्वाचें नातें तरी यापेक्षां दुसऱ्या कोणत्या मूलतत्वावर आधारलेलें असतें ? ज्यावेळीं कोणतींहि दोन माणसें एकमेकांना आवडूं लागतात, त्यावेळीं आपल्या व्यक्तित्वाचा विकास झाल्यासारखें जें त्यांतील प्रत्येकाला सदैव वाटत असतें, त्याचें मूल कारण म्हटलें तरी हेंच होय. कारण अशा रीतीनें एकत्र येण्यांत त्यांच्यांतील प्रत्येकजण दुसऱ्याच्या जगांमध्यें विमुक्तपणें प्रवेश करीत असतो; आणि आपलें जग अधिक विशाल करीत असतो. हीच गोष्ट लघुनिबंधकाराच्या बाबतींत घडत असते. तो जें स्वतःचें जग आपणापुढें खुलें करतो, तें प्रत्यक्ष सहवासाच्या द्वारां नव्हे; तर त्यानें लिहिलेल्या लघुनिबंधांतील मजकुराच्या द्वारां. एक भावकवीखेरीज हें असल्याप्रकारचें, आपलें वाङ्मयकार्य विशेषत्वानें साधल्याचें समाधान दुसऱ्या कोणाहि ललितलेखकाला लघुनिबंधकाराइतकें मिळत नाहीं आणि याचा परिणाम असा होत आहे कीं जगांतील जे अत्युच्च दर्जाचे लघुनिबंधकार आहेत तेच बहुधा इतर लेखकांपेक्षां आपल्या जास्त परिचयाचे झाले असून आपले लाडके ठरले आहेत.

मग यावरून लघुनिबंधलेखकानें आपणाशीं किती प्रामाणिकपण आणि मनमोकळेपणानें वागलें पाहिजे आणि आपल्यापासून कांहींच गुपित न ठेवतां सर्व गोष्टींची पोटउकल त्यानें आपणांजवळ किती स्वाभाविकपणें केली पाहिजे हें नाहीं का कळण्यासारखें ?

परतु या गोष्टीची परिणामकारकता वर सूचित केल्याप्रमाणें पुष्कळशी दुसऱ्याच एका गोष्टीवर अवलंबून राहील. जें स्वतःचें जग हा लेखक आपणासाठीं आपणासमोर खुलें करणार, तें खरोखरच तितक्या लायकीचें असेल तर उपयोग. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचें म्हणजे असें कीं, त्या जगावर त्याचा खरोखरच पूर्ण ताबा पाहिजे. त्याच्या कोनाकोपऱ्यांचें त्यानें संशोधन केलेलें असलें पाहिजे आणि त्या जगांत वावरतांना त्याला आपण आपल्या जगांत वावरत आहोंत असेंच सतत वाटलें पाहिजे. आपल्याला त्याचें सम्यक् ज्ञान करून देण्यासाठीं तो आपला वाटाड्या होणार, तेव्हां त्यांतील नयनरम्य स्थळें त्याला नीट माहित असायला हवींत, आणि त्या स्थळांपर्यंत पोंचण्याचा मार्गहि त्याच्या पायाखालीं रूळलेला हवा. एवढ्या गोष्टींची आवश्यकता कां असावी ? कारण उघड आहे. हें जें त्याचें जग तो आपल्यापुढें खुलें करणार तें खरें पाहिलें असतां त्याच्या चष्म्यांतून दिसणारें आपलेंच जग नव्हे का ? आपण सर्वजण एकाच जगांत राहतें, हें उघडच आहे. परंतु आपणा प्रत्येकाचें जें विशेष व्यक्तित्व आहे, त्याच्याच मदतीनें आपण आपापल्यापरी त्याचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करीत आहोंत. आपण जो त्याचा अर्थ लावूं तेंच आपलें आपल्यापुरतें वेगळें जग होय. याप्रमाणें आपल्या विवक्षित जगाचें स्वरूप हें आपली एकंदर जगाकडे पाहण्याची दृष्टी हीच ठरवित असते; आणि जितक्या प्रमाणांत हें नूतन जग आपल्या नेहमींच्या चिरपरिचित जगांत नवीन सौंदर्यें, अभिनव उज्वलता आणि अद्‌भुतरम्यत्व आणून सोडतें तितक्या प्रमाणांत त्याची योग्यता वरच्या दर्जाची ठरते.

मग लघुनिबंधकाराचें कार्य तें हेंच कीं, तुमच्या आमच्याच जगांतील परंतु आपल्या अवलोकनांत अद्याप न आलेल्या अशा गोष्टी आपणांस दाखविणें, ज्यांची आपणांस अद्याप दादफिर्यादहि नाहीं, अशीं जीवनाच्या असंख्य अंगोपांगांच्या आड दडलेलीं हास्य, कारुण्य, सौंदर्यादींचीं अद्‌भुतरम्य भांडारें

आपणांपुढें खुलीं करणें, अभिनव संवेदनांनीं आपलीं मनें भरगच भरून टाकणें, जगांतील पदार्थमात्र अर्थनिर्भर आहे हें आपणांस पटवून देणें— आणि जमल्यास आपणालाहि आपल्या हरघडीच्या व्यवहारांकडे एक प्रकारच्या अभिनव कुतूहलानें, जिज्ञासेनें, आनंदभरित अंतःकरणानें पहावयास लावणें. ज्या अर्थी कोणतीहि गोष्ट प्रथम स्वतः प्रत्यक्ष अनुभवल्याशिवाय ती इतरांना एका विशिष्ट भावनेनें अनुभविण्यास लावणें अशक्य आहे, त्या अर्थी आपण स्वतः इतर लोकांच्या मानानें कितीतरी पटीनें अधिक संवेदनाकूल आणि सूक्ष्म निरीक्षक बनण्याचा प्रयत्न केल्याशिवाय लघुनिबंधकाराला आपलें वर सांगितलेलें कार्य कधींच जमणें शक्य नाहीं.

आपण किती भावशून्य अंतःकरणांनीं आणि अंध नेत्रांनीं या जगांत वावरत असतों याची जाणीव फार थोड्या लोकांना असते. आपणाला हें कळून येत नाहीं, याचें कारण एवढेंच कीं ज्या क्षणीं आपणाला ही जाणीव होईल त्याच क्षणीं आपल्या भावनांचा बोथटपणा हळूहळू कमी होईल आणि आपले डोळे उघडूं लागतील. याचा परिणाम मात्र असा होतो कीं, ज्या आपल्या जगांत आपण वावरत राहतों तें अगदीं किरटें, कंटाळवाणें आणि संकुचित बनतें. त्यांत त्या जगाचा दोष नसतो, आपलाच असतो. यांतून सुटायला जर आपणांस कशाची आवश्यकता असेल तर ती उदार व्यापक दृष्टीची; आणि ज्या प्रमाणांत आपण आपल्या चक्षूंचा उपयोग जास्त करूं त्या प्रमाणांत आपण हें जीवन जास्त विशेषत्वानें जगूं. कारण जीवन जगणें म्हणजे तरी काय? अखिल वस्तुमात्रांचें कुतूहलबुद्धीनें अवलोकन करणें, निरनिराळ्या भावनांनीं अंतःकरण व्यापून टाकणें, जगाचे धक्केचपेटे प्रसन्नपणें अंगावर घेणें म्हणजेच ना जीवन जगणें?...मग लघुनिबंधकार आपणापेक्षां हें जीवन जास्त उत्साहानें आणि उत्कटपणानें जगत असल्यामुळें तो जर आपल्या-साठीं कोणतें कार्य करीत असेल तर तें हेंच कीं तो आपणालाहि त्याच्या या आनंदांत वाटेकरी व्हावयाला बोलावतो, व जीवनाविषयीं सोत्साह बनवितो. यावरून तरी जगांतील मोठमोठ्या लघुनिबंधकारांकडे आम्ही प्रेमादराच्या दृष्टीनें कां पाहतों आणि ज्या ज्या देशांत या वाङ्मयप्रकाराला वाव मिळतो

त्या त्या देशाच्या वाङ्मयांत लघुनिबंधाला एवढें श्रेष्ठ स्थान कां प्राप्त होतें ह्या प्रश्नांचीं उत्तरें नकोत कां कळायला ?

मग आम्हीं जीं कारणें वर सांगितलीं त्याच कारणांकरितां तरुण शिकाऊ लेखकानें आपल्या लेखनकार्याची सुरुवात निबंधलेखनानेंच करणें सर्वांत चांगलें. कारण एकदां त्यानें या वृत्तीनें (vein) लेखन करावयास सुरुवात केली कीं, त्याच क्षणीं त्याचे डोळे जगांतील विविध सौंदर्यें पाहूं लागतील. कारण असें जर झालें नाहीं तर आपणाजवळ दुसऱ्यांना सांगण्यासारखें कांहींच नाहीं असें त्याला आढळून येईल; आतांपर्यंत दुर्लक्षिलेल्या हजारों लहानमोठ्या गोष्टींचें आतां त्याला निरीक्षण करावें लागेल. आतांपर्यंत मूक अंतःकरणानें अवलोकिलेल्या घटनांबद्दल आतां तो नेटानें विचार करूं लागेल,—प्रथम त्यांच्या अवलोकनानें उन्मीलित झालेल्या भावना तो अनुभवील, मग त्या भावनांना हळूहळू पक्व विचारांचें स्वरूप प्राप्त होईल आणि शेवटीं शब्दांच्या द्वारां तो त्या कागदावर उतरवील. अनुभूति, विचारजागृति, उक्ति या तीन टप्प्यांनीं त्यानें आपला मार्ग शिस्तवारपणें आक्रमिला पाहिजे. यावरून आत्मपर निबंध लिहिण्यासाठीं लागणारी पूर्वतयारी ही केवळ वाङ्मयीन तयारी असून भागत नाहीं, हें उघडच आहे. एकंदर जीवनाचा अभ्यास हीच खरी पूर्वतयारी; आणि म्हणूनच तर तिचें एवढें महत्व. येवढ्यासाठीं कोणत्याहि कारणाकरितां लघुनिबंध आणि मानवी जीवन यांची फारकत होऊं शकत नाहीं. लघुनिबंधलेखन हें जीवनापासून कधींच वेगळें करतां येणार नाहीं. प्रत्यक्ष जगण्याचें जग वेगळें आणि ज्या जगाचा अभ्यास करावयाचा तें जग वेगळें, अशीं दोन भिन्न जगें कल्पिण्यांत आम्ही आमच्या आजच्या शिक्षणांत अतिशय मोठी घोडचूक करीत आहोंत. विद्यार्थ्याला जर खरोखर कोणत्या शिक्षणाची आवश्यकता असेल तर ती ह्याच कीं जेणेंकरून तो होता त्यापेक्षां सर्वच बाबतींत संपूर्णतया अधिक 'मोठा' बनेल—ज्यामुळें त्याची भावशीलता अत्यंत प्रबळ होईल, त्याची निरीक्षणशक्ति मर्मग्राहि बनेल, आपल्या भोंवतालील जगाशीं तो मोकळेपणें सुखसंवाद करूं शकेल. थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे जेणेंकरून तो आपल्या हरघडीच्याच जगताचें परंतु नवीन उत्साहानें आणि जिज्ञासेनें संशोधन करूं लागेल.

अशा रीतीनें आरंभिलेल्या जीविताच्या या खाजगी संशोधनांतून त्याला जे वेगवेगळे अनुभव येतील, त्यांजवरून सुचलेले विचार आणि त्यामुळें उमललेल्या भावना आपल्या शब्दांत नीटसपणें व्यक्त करण्याची जी कला, तिला या शिक्षणक्रमांत साहजीकपणें महत्वाचे स्थान प्राप्त होईल. कारण या कार्यात त्यानें किती प्रगति केली आहे याची नोंद ठेवण्याचें काम एका दृष्टीने या कलेवर पडेल; आणि या बाबतींत त्यानें केलेली प्रगती मापण्याचा मार्गहि एकच राहील आणि तो म्हणजे त्यानें केलेलें आत्मपर निबंधलेखन वाचणें हाच होय.

नामांकित लघुनिबंधकारांची एक खूण अशी कीं, मोठमोठ्या महत्वाच्या आणि गंभीर विषयांवर लिहिण्याऐवजीं ते अगदीं यःकश्चित् दिसणाऱ्या छोट्या छोट्या विषयांवरच आपले निबंध लिहितांना आढळतील. जीवनांतील एखादा अगदीं साधा प्रसंग-एखादा हरघडीचा अनुभव ते घेतील आणि हंसत खेळत ते त्याला इतका सजवतील कीं, थोड्याच वेळांत त्यांतील अद्भुतरम्यत्व वाचकांचें चित्त पूर्णपणें स्वतःकडे वेधून घेईल; तें इतकें कीं आजपर्यंत आपण त्याच्या ठिकाणीं दडलेली ही अभिनवता कशी स्वतःच अनभवूं शकलों नाहीं, या विचारानें वाचकाला अचंबाच वाटावा. अशा प्रकारचा एखादा मुरब्बी निबंधकार तर पुष्कळ वेळा ही गोष्ट केवळ आपल्या अचाट लेखनशक्तीच्या विलासांतील आनंद उपभोगण्यासाठींच साधील. तो आपल्या लेखनासाठीं असा कांहीं विषय निवडील कीं जो प्रथमदर्शनींच निष्प्राण आणि अर्थशून्य वाटावा; आणि त्याच्या निवडींत सुद्धां एकप्रकारची विक्षिप्तपणाची झांक दिसून यावी: परंतु थोड्याच वेळांत आपल्या अभिनव कलेच्या जादूनें त्या विषयाभोंवतीं तो हास्य, कारुण्य, कल्पकता, विचारसौंदर्य इत्यादींचें इतकें मनोहर आणि चमत्कदार जाळें विणील कीं पाहाणारानें तोंडांत बोटच घालावें. निबंधविषयाचा अशा रीतीनें साधण्यांत येत असलेला हा दिव्य रूपपालट हेंच या आत्मपर निबंधाचें खरेंखुरें दैवी परमवैशिष्ट्य होय. हेंच त्या कलेचें सामर्थ्य आणि अगदीं नवशिक्या निबंधलेखकानेंहि हेंच, या उत्कृष्ट कलावन्तानें साधलेलें यकःश्चित् विषयाचें दिव्य स्थित्यंतर आपल्या निबंधांतून लहान प्रमाणांत कां होईना परंतु घडवून आणायला हवें; म्हणजे असें कीं, त्याच्या भोवतालीं ज्या सर्वसामान्य गोष्टी असतील, हरघडीच्या त्याच्या आयुष्यांत त्याला येणारे

जे कांहीं बारीकसारिक अनुभव असतील त्या सर्वांमध्यें कांहींतरी विचार करण्यासारखें,—सांगण्यासारखें आहे, असेंच त्याला वाटलें पाहिजे व त्या दृष्टीनें त्यानें या गोष्टींकडे पाहण्याचा अवश्य प्रयत्न केला पाहिजे. एक साधी डोक्यावर घालण्याची टोपी, पोस्टाची पेटी, रस्त्यावरून सहज मारलेली एखादी फेरी, किंवा एखाद्या दुकानाला दिलेली भेट ह्यांसारख्या कोणत्याहि सामान्य विषयावर त्यानें लिहिण्याचा प्रयत्न करावा. कारण ह्या सर्व गोष्टींकडे जर आपण बारकाईनें पाहूं लागलों तर त्यांच्या भोंवतीं वावरणाऱ्या कल्पनांचें जाळें किती अपूर्व आणि विश्वस्पर्शी आहे याची आपणांस झटकन् कल्पना येईल. त्यांतील प्रत्येकांत स्वतःचें असें काव्य आणि अद्भुतरम्यत्व आढळेल. आणि अखिल विश्वांत भरलेल्या आनंद आणि कारुण्य यांच्या छटा त्यांना ठिकठिकाणीं स्पर्श करून जात आहेत असें वाटेल. त्यांतील प्रत्येक गोष्ट ही लघुनिबंधाचा विषय होऊं शकेल; आणि आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं त्यांतील एकहि विषय असा असणार नाहीं कीं ज्यावर लिहितांना लेखकाला आपल्या शक्ति-सर्वस्वाची जरूरी भासणार नाहीं, कीं आपलें संपूर्ण अन्तःकरण त्यांत ओततां येणार नाहीं. ‘ लोकसत्तात्मक राज्यपद्धति ’ किंवा ‘ वाङ्मयचर्चेचें खरेंखुरें कार्य ’ या सारख्या गंभीर विषयांवर लिहितांना उपयोगांत येणाऱ्या लेखनशक्तीपेक्षां तसूभरहि कमी दर्जाची शक्ति या ठिकाणीं उपयोजून चालणार नाहीं.

लघुनिबंधकार व्हावयाचें असेल तर या कसोटींत प्रथम उतरायला हवें. आणि या परीक्षेंत यशस्वी व्हावयाला आवश्यक असलेल्या वरील तयारीची आजच्या तरुण लेखकवर्गाला अत्यावश्यकता आहे.

भरगच्च माहितीनें भारावलेली स्मरणशक्ति आणि संकुचित, निद्रिस्त असें अन्तःकरण हीं कांहीं प्रगतीचीं चिन्हें नव्हेत. तीं रोगी प्रकृतीचीं लक्षणें होत. केवळ आपण शाळा-कॉलेजांत असतांना गंभीर विषयांवर बऱ्यापैकीं निबंध लिहूं शकलों, तेव्हां आपण लेखक बनलों असें या तरुण मंडळींनीं समजूं नये. कारण अशाप्रकारें साधलेलें हें लेखन यांत्रिक सांच्याचें असतें. परंतु जर एखाद्या विद्यार्थ्यानें आधल्या दिवशींच्या जेवणावर किंवा आपल्या फाटक्या बुटांच्या जोडीवर किंवा स्वतःला आलेल्या पडशावर, आपल्या अनुभवभांडाराचा उपयोग करून एखादा चटकदार वाचनीय परिच्छेद लिहिला तर आमच्या दृष्टीनें त्याची पाठ अवश्य थोपटायला हवी.

नाट्यछटा नामशेष कां झाली ?

दिवाकरांच्या पहिल्या ‘ नाट्यछटा ’ १९१३ सालीं ‘ केसरी ’ व ‘ करमणूक ’ ह्या दोन पत्रांत प्रसिद्ध झाल्या. दिवाकरांच्या रोजनिशींतील नोंदीवरून, ‘ केसरी ’कर्त्यांनीं त्यांच्या पहिल्या नाट्यछटेच्या प्रसिद्धीकरणाचे वेळीं लिहिलेल्या स्फुटावरून व दिवाकरांच्या ‘नाट्यछटे’च्या सर्वसाधारण स्वरूपावरून ती ब्राउनिंग कवीच्या एकमुखी संभाषणांवरूनच लेखकाला स्फुरली असावी हें स्पष्ट होतें. तिचें ‘ नाट्यछटा ’ हें नामकरण लेखकानें प्रो. वासुदेवराव पटवर्धन यांच्या सूचनेवरून केलें, असें दिसून येतें. १९१३ पासून १९३१ पर्यंत म्हणजे दिवाकरांच्या मृत्युकालापर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या नाट्यछटांची संख्या पन्नासहि भरत नाहीं; ती पन्नासाला थोडी कमीच भरते. परंतु संख्येनें अल्प असलेल्या ह्या नवीन वाङ्मयप्रकाराला दिवाकरांनीं दिलेलें रूप इतकें गोंडस होतें कीं त्यांच्या मृत्युकालीं व त्यानंतर पांच सहा वर्षं ह्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल एकप्रकारचें विलक्षण कुतूहल व प्रेम मराठी वाचकवर्गांत व लेखकवर्गांत दिसून येत होतें. दिवाकरांच्या हयातींत व त्यांच्या मृत्यूनंतर कांहीं वर्षं ‘ नाट्यछटा ’ लिहिणारे बरेच लेखक मराठी नियतकालिकांच्या सृष्टींत वावरत होते. ‘ धनंजय ’, ‘ गोमागणेश ’ इत्यादि नांवें तत्कालीन नियतकालिकांच्या वाचकांना परिचयाचीं आहेत; परंतु ह्यानंतरच्या काळांत मात्र ‘ नाट्यछटा ’ ह्या वाङ्मयप्रकाराला ओहोटी लागली, असें दिसतें. ‘ नाट्यछटा ’ हळू हळू दिसेनाशी झाली. व आज ‘ नाट्यछटा ’ हें नांव वाङ्मयाच्या अभ्यासकांमध्येंच फक्त ऐकूं येतें. आजच्या मराठी नियतकालिकांतून वैशिष्ट्यपूर्ण ‘ नाट्यछटे’चें लेखन करणारा एकहि लेखक आढळत नाहीं. तेव्हां ‘ नाट्यछटा ’ आज तरी नामशेष झाल्यासारखीच दिसत आहे. ज्या

वाङ्मयप्रकाराबद्दल एका काळीं–आणि तेंहि फार दूरच्या काळीं नव्हे, तर फक्त दहा बारा वर्षांपूर्वीच–इतकें कुतूहल वाटत होतें, आणि ज्या वाङ्मयप्रकाराला त्याच्या निर्मात्यानें त्याच्या निर्मितीच्या काळींच इतकें सुरूप प्राप्त करून दिलें होतें, तो वाङ्मयप्रकार आज जवळजवळ नाहींसा झाल्यासारखा वाटावा हें आश्चर्य नव्हे काय ?

ही आश्चर्याइतकीच खेदजनक गोष्ट आहे. मराठींतील इतर नव–वाङ्मय-प्रकारांप्रमाणेंच ‘ नाट्यछटा ’ ही जरी इंग्रजींतूनच आपणाकडे आलेली असली, तरी तिची इंग्रजींत नाहीं इतकी वाढ मराठींत झाली. तिच्या निर्मात्यानें तिला दिलेलें रूपच असें होतें कीं तें अस्सल मराठी भासावें इतकें त्यांत नाविन्य होतें. नाट्यछटा ही तिच्या इंग्रजी आईवडिलांपेक्षां अधिक सुंदर, अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण व म्हणूनच अधिक आकर्षक ठरली. अशा प्रकारच्या सर्वस्वी नवीन अशा वाङ्मयप्रकाराची देणगी मराठी सारस्वताला देण्यांत दिवाकरांनीं एक अत्यंत श्रेष्ठ असें वाङ्मयकार्य केलें होतें. मराठी लेखकांनीं व टीकाकारांनीं ह्या अभिनव देणगीची जपणूक व योग्य ती पारख करून तिची मन लावून वाढ करावयास पाहिजे होती. ह्या वाङ्मयप्रकाराचें मुळांतच डौलदार असलेलें रोपटें आज नव्या तजेलेदार पानाफुलांनीं डवरलेल्या वृक्षांत रूपांतरित व्हावयाला हवें होतें. हें होणें बाजूलाच राहिलें; त्याच्याऐवजीं आज तें जवळजवळ मृतप्राय स्थितींत पडलेलें दिसत आहे. मराठी सारस्वताला मिळालेल्या एका सुन्दर देणगीची ही दुर्दशा पाहून आश्चर्यापेक्षां खेदच अधिक वाटणें स्वाभाविक नाहीं काय ?

ह्या परिस्थितीला जबाबदार कोण, हा प्रश्न आहे. मराठी वाङ्मयसृष्टींतून ‘ नाटयछटा ’ ही आपला उदय होत असतांच हळूहळू नाहींशी झाली, ह्याला कारण ‘ नाटयछटा ’च स्वतः आहे काय ? ‘ नाटयछटा ’ हा वाङ्मय-प्रकारच असा आहे काय कीं जो त्याच्या विशिष्ट प्रकृतीमुळेंच क्षणजीवि ठरला ? बरें त्याची विशिष्ट प्रकृति म्हणजे तरी त्याचें कोणतें विवक्षित रूप आपल्या डोळ्यापुढें येतें ? त्याला हेंच स्वरूप प्राप्त व्हावें अशी त्याच्या निर्मात्याची इच्छा होती काय ? ह्या स्वरूपाखेरीज इतर कोणतीं रूपें तो घेऊं शकेल ? हीं रूपें त्यानें घेतलीं असतांना त्याच्या मूळ प्रकृतींत बिघाड होईल काय ?

वरें ह्या इतर रूपांमध्यें तो वाङ्मयक्षेत्रांत चिरस्थायी होण्याला अधिक मदत होण्याचा संभव आहे काय? ह्या सर्व प्रश्नांबाबत आमच्या लेखकांवर व संपादकांवर कोणती जबाबदारी येऊन पडते? आजपर्यंत ह्या जबाबदारीचें त्यांजकडून यथायोग्यपणें पालन न झाल्यामुळेंच 'नाटयछटा' मेली काय? वाङ्मयाच्या इतर प्रकारांबाबत ही स्थिति कां दिसत नाहीं? दिसत असल्यास ती कोणकोणत्या प्रकारांबाबत दिसते? इत्यादि बरेच लहानमोठे प्रश्न नाटय-छटेच्या ह्या मृतप्राय अवस्थेबद्दल विचार करतांना एकामागून एक असे सुचतात; व त्यांचीं उत्तरें शोधून काढणें हें नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराबाबत जितकें हितावह ठरतें तितकेंच इतर वाङ्मयप्रकारांबाबतहि हितावह ठरेल असें वाटतें.

प्रथमतः दिवाकरांनीं ब्राउनिंगच्या ज्या एकमुखी संभाषणांवरून 'नाट्यछटा' निर्मिली त्यांचें स्वरूप कसें होतें, तें पाहूं. ब्राउनिंगनें जीं एकमुखी संभाषणें (Dramatic monologues) लिहिलेलीं आहेत तीं पद्यांत आहेत. तीं लिहितांना जुन्या नाटकांत जीं आत्मगत भाषणें पात्रांकडून उच्चारलीं जात असत, त्यांजपेक्षां वेगळीं भाषणें लिहिण्याचाच ब्राउनिंगचा हेतु दिसून येतो. नाटकांतील आत्मगत भाषणांत, बोलणाऱ्या व्यक्तीखेरीज दुसऱ्या कोणाहि व्यक्तीनें मध्येंच घेतलेल्या आक्षेपांमुळें व्यत्यय येण्याचें कांहींच कारण नसतें. एक व्यक्ति आपले आत्मगत विचार व्यक्त करीत असते; शेजारीं उभ्या असलेल्या दुसऱ्या व्यक्तीला किंवा व्यक्तींना ते विचार ऐकूं जात नाहींत, हें त्यांत गृहीत धरलेलें असतें. ब्राउनिंगनें लिहिलेल्या संभाषणांत ह्याच्या उलट परिस्थिति आहे. तेथें बोलणाऱ्या व्यक्तीचें भाषण इतरांना ऐकूं जात असून त्यावर तें चालू असतांच टिकठिकाणीं आक्षेपहि घेतले जात आहेत, हें वाचकांस कळून येतें. 'Bishop Blougram's Apology' हें ब्राउनिंगचें लिखित त्याच्या ह्या एकमुखी संभाषणाचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण नमुना म्हणून उल्लेखिलें जातें. ह्यामध्यें बिशप ब्लाउग्रामच्या भाषणावर आक्षेप घेणारा जिगॅडिब्स हा ब्लाउग्रामचें भाषण चालू असता तेथें हजर आहे असें सर्वत्र सूचित केलें आहे. तेव्हां ब्राउनिंगच्या एकमुखी भाषणांत बोलणाऱ्या व्यक्तीखेरीज दुसऱ्या अशा एका व्यक्तीचें मूक अस्तित्व गृहीत धरलेलें असतें, व बोलणारी व्यक्ती ही ह्या

समोर बसलेल्या मूक व्यक्तीला उद्देशूनच सतत बोलत असते, हें उघड होतें. मूक व्यक्तीनें घेतलेले आक्षेपहि, ' तूं असें म्हणशील कीं...परंतु ह्यावर माझें असें म्हणणें आहे ' ह्या थाटांत व्यक्त केलेले असतात; व एकंदर रचना ही बरीच लांबलचक * होते.

ब्राउनिंगचीं हीं भाषणें बरींच लांबलचक होण्याचें कारण असें होतें कीं तीं भाषणें मुळांतच तत्त्वचिंतनांतून स्फुरलेलीं होतीं. ब्राउनिंग हा तत्त्वचिंतक कवि असल्यामुळें असल्या प्रकारच्या भाषणातून विशिष्ट भूमिका निर्माण करून त्यांच्या द्वारा नाट्यात्मक असें तत्वचिंतन करणें त्याच्या काव्यप्रकृतीला विशेष मानवण्यासारखें होतें; व म्हणूनच त्यानें हा नवीन वाङ्मयप्रकार इंग्रजींत आणला; हीं भाषणें म्हणजे ब्राउनिंगला ज्या विषयाबद्दल कुतूहल वाटत होतें, त्या विषयाशीं संबद्ध अशा भूमिकांत शिरून त्यानें केलेलें तत्वशोधन, तत्वचिंतन व तत्वप्रतिपादन होय. ह्यामुळें त्यांचें स्वरूप बरेंचसें संकुचित झालें आहे. आत्मविचारांतच केवळ गुंग झालेल्या लेखकाच्या लिखाणांत जो एक प्रकारचा कंटाळवाणा तोंचतोंपणा येतो, तो त्यांत आला आहे, असेच त्यांजवरील टीकाकारांचें म्हणणें आहे. प्रत्यक्ष जीवननाट्याचें तद्वारां दर्शन घडविलेलें नसून केवळ संभाषणांच्या मदतीनें तत्त्वशोधन करण्याचा प्रयत्न त्यांतून झाला आहे. अर्थात् हें असलें संभाषण—ज्यांत कोठल्याहि प्रकारचा जीवनसंघर्ष नाहीं—नाट्यपर होऊं शकत नाहीं. जुन्या नाटकांतील आत्मगत भाषणांपेक्षां जरी ह्या संभाषणांची व्याप्ति वाढलेली असली तरी ह्या दुसऱ्या प्रकारच्या बंधनांमुळें त्यांचें स्वरूप केवळ तत्त्वचिंतनपर अतएव संकुचित बनलें आहे व म्हणूनच त्यांचा इंग्रजी वाङ्मयांत फारसा विकास झालेला दिसत नाहीं.

ब्राउनिंगच्या ह्या एकमुखी संभाषणांवरून आपल्या ' नाट्यछटेची ' कल्पना घेण्यांत ज्याप्रमाणें दिवाकरांनीं अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची रसज्ञता दाखविली, त्याच-

* वर ज्या ब्राउनिंगच्या वैशिष्ट्यपूर्ण एकमुखी भाषणाचा उल्लेख केला आहे, तें भाषण सोळा पानीं आहे. व ह्या सोळा पानांवर देखील तें प्रत्येक पानाच्या मध्यभागीं उभी रेषा घालून तिच्या दोन्ही बाजूंना असें छापलेलें आहे; तेव्हां तें किती लांबलचक असेल ह्याची सहज कल्पना येईल.

प्रमाणें त्यांना ब्राउनिंगनें दिलेलें संकुचित स्वरूप टाळून, स्वतःचें असें नाविन्य-पूर्ण, कलात्मक, व अधिक व्यापक असें रूप देण्यांत तितक्याच श्रेष्ठ दर्जाची सृजनशील कल्पकता दाखविली. दिवाकर हेहि तत्त्वचिंतक होते. परंतु त्यांची मनोवृत्ति जितकी तत्वचिंतनाला अनुकूल होती, तितकीच किंबहुना अधिकच नाट्यानुकूल होती. म्हणूनच 'नाट्यछटे' च्या द्वारां किती परिणामकारकपणें आपणांस जीवननाट्याच्या विविध रूपांचें दर्शन घडवितां येईल, हें त्यांच्या सहज लक्षांत आलें. दिवाकरांनीं ब्राउनिंगच्या एकमुखी संभाषणांतून आपली 'नाट्यछटा' उचलली ह्याचें कारण त्यांच्या मनोवृत्तींतील ह्या वैशिष्टयांत आहे. ब्राउनिंगनें तत्त्वचिंतनाकरितां एकमुखी भाषणें लिहिलीं. दिवाकरांचीं 'महा-सर्प', 'फाटलेला पतंग', 'पाण्यांतले बुडबुडे', 'आनंद! कोठें आहे येथें?' ह्या सारखीं केवळ तत्त्वचिंतनपर संभाषणेंसुद्धां जीं अत्यंत परिणामकारक झालीं तीं त्यांत उतरलेल्या जिवंत नाट्यामुळें. केवळ तत्त्वचिंतनामुळें नव्हे. दिवाकर ह्या वाङ्मयप्रकाराकडे जे ओढले गेले ते त्यांत अवतरणाऱ्या मूलतम स्वरूपाच्या नाट्यामुळें व ह्या नाट्याचा जीवनाशीं जो अत्यंत जिव्हाळ्याचा संबंध पोचतो, त्याच्या जाणिवेमुळें. जीवनाच्या अन्तर्यामीं सतत खळबळणाऱ्या नाट्याचें चित्रण करायला व तद्वारां तत्त्वचिंतन करायला एक नवेंच साधन मिळालें ह्या विचारानें आनंदून दिवाकरांनीं ह्या वाङ्मयप्रकाराची घडण केली व त्याचें जीवनतत्त्व जें नाट्य त्याला तत्त्वचिंतनापेक्षांहि अधिक महत्त्व दिलें; व अशा रीतीनें ब्राउनिंगनें त्याला दिलेलें संकुचित स्वरूप नाहींसें करून, त्याच्या विकासाला सर्वस्वी पोषक अशा नवरूपाची दिशा दाखवून दिली.

दिवाकर अधिक काळ जगूं न शकल्यामुळें ही दिशा दाखवून देण्या-पलीकडे ते अधिक कांहीं करूं शकले नाहींत. नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराची व्याप्ति कोणकोणत्या दृष्टीनें वाढवितां येणें शक्य आहे, हें प्रत्यक्ष कृतींच्या द्वारां त्यांनीं थोडेंफार दाखविलें; परंतु ज्या वेगवेगळ्या रूपांतून ती रसिकांसमोर यायला हवी असें त्यांनीं सूचित केलें, त्या वेगवेगळ्या रूपांच्या अनेकविध नाट्यछटा ते लिहूं शकले नाहींत. त्यांनीं लिहिलेल्या नाट्यछटांचें वर्गीकरण करतांना जी एक गोष्ट लक्षांत येते, ती ही कीं एका विशिष्ट प्रकारच्या नाट्यछटेचेंच लेखन त्यांचे हातून बरेंच झालें. माणसाची कृति आणि

त्याची उक्ति, त्याचप्रमाणें कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगति सूचित करणाऱ्या नाट्यछटाच त्यांचे हातून बऱ्याच लिहिल्या गेल्या. ही जी गोष्ट त्यांचे हातून घडली त्यांत अस्वाभाविक असें काहीं नव्हतें. कारण अशा प्रकारच्या विसंगतींत सामावलेलें नाट्य हें नाट्यछटेच्या द्वारां अत्यंत परिणामकारक रीतीनें मांडतां येतें, असें दिसतें. व असेंच दिवाकरांनाहि दिसून आलें; व म्हणूनच नाट्यछटेच्या जीवनारंभींच तिला परिपोषक असें हें नाट्य-क्षेत्र मिळाल्यावर त्यांतच तिनें रंगून जावें हें स्वाभाविक दिसतें. ह्या विसंगतीचें अत्यंत स्थूल स्वरूप ज्यांत व्यक्त करण्यांत आलें आहे अशा 'कोकिलाबाई गोडबोले' ह्या नाटयछटेपासून तों तिचीं अधिक सूक्ष्म, अधिक परिणामकारक अशीं स्वरूपें व्यक्त करणाऱ्या 'वर्डस्वर्थेचें फुलपांखरूं,' 'सायकॉलॉजिकली!' ह्या नाटयछटांपर्यंत दिवाकरांनीं ज्या अनेक नाटयछटा लिहिल्या त्यांची ह्या दृष्टीनें कार्यकारणमीमांसा करतां येते. परंतु ह्याचा परिणाम असा झाला कीं नाटयछटा म्हणजे उक्ति आणि प्रत्यक्ष कृति ह्यांतील विसंगति व्यक्त करण्याचें एक वाङ्मय-साधन असा अर्थ अभावितपणें पुष्कळशा होतकरू लेखकांकडून करण्यांत येऊं लागला; व अशा प्रकारच्याच विसंगतीचें दर्शन घडवूं पाहणाऱ्या नाटयछटा नियतकालिकांतून प्रसिद्ध होऊं लागल्या. प्रथम प्रथम रसिकांकडून त्या अत्यंत आवडीनें वाचल्या गेल्या असण्याचा संभव आहे; नव्हे, त्या तशा वाचल्या गेल्याहि. परंतु पुढें पुढें त्यांचें संकुचित स्वरूप त्याच चोखंदळ वाचकांच्या झटकन् नजरेला आलें. पहिलें वाक्य, किंवा पहिलीं दोन तीन वाक्यें वाचतांच नाट्यछटेचा शेवट काय होणार ह्याबद्दल सुजाण वाचक अचूक तर्क करूं लागले; ह्यामुळें वाङ्मयपरिशीलनाला आवश्यक अशी गोष्ट म्हणजे जी कुतूहलोत्पत्ति तीच वाचनांतून होईनाशी झाली; ह्या नाटयछटांची ठेवण व घडण एका विशिष्ट स्वरूपाची. नाटयछटेच्या पूर्वार्धातील उक्तीशीं पूर्णपणें विसंगत अशी कृति शेवटीं बोलणाऱ्याकडून घडणार, हें अगोदरच कळूं लागल्यामुळें कुतूहल नाहींसें झालें; ह्याचाच अर्थ त्यांतील नावीन्य नाहींसें झालें; नाटयछटा पाहतांच लोक पान उलटूं लागले. संपादकहि जाहिराती छापून उरलेल्या जागेंत नाटयछटा छापूं लागले. व नाटयछटा ही हळूं हळूं नष्टप्राय होऊं लागली.

ह्या परिस्थितीची जाणीव कै० वा. म. जोशी ह्यांस यथार्थत्वानें झाली होती, असें दिसतें; कारण मडगांव गोवें येथें १९३० सालीं भरलेल्या पंधराव्या महाराष्ट्र-साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्ष ह्या नात्यानें त्यांनीं जें भाषण केलें आहे त्यांत नाट्यछटेच्या तत्कालीन स्वरूपाबद्दल खालील उद्गार काढलेले आढळतात: "या नाट्यछटेच्या प्रकारानें मराठी वाङ्मयांत चांगली भर घातलेली आहे व त्याचें बरेंचसें श्रेय रा. गर्गे याजकडे आहे. नाट्यछटाच्या बाबतींत जातां जातां एक लहानशी अशी सूचना करावीशी वाटते कीं या नाट्यछटा अलीकडे एकाच साच्याच्या होऊं लागल्या आहेत, हें इष्ट नव्हे. बहुतेक सर्व नाट्यछटांचा भर भाषण व कृति, तसेंच कल्पना व वस्तुस्थिति, इत्यादिकांची हास्यास्पद विसंगति दाखविण्याकडे आहे. यामुळें या वाङ्मयप्रकाराच्या विषयांचें क्षेत्र उगीच आकुंचित होऊ पहात आहे. तर असें होऊं नये." वामन मल्हारांनीं वेळींच दिलेल्या ह्या अत्यंत महत्वाच्या सूचनेचा विचार तत्कालीन नाट्यछटाकारांनीं व टीकाकारांनीं अवश्य करावयास हवा होता. दिवाकरांना ही सूचना कितपत मान्य झाली, त्यांनीं ह्या संबंधांत काय अधिक विचार केला, हें कळायला मार्ग नाहीं; कारण वामनरावांच्या ह्या भाषणानंतर एकाच वर्षानें दिवाकर वारले; त्यांच्या मृत्युकालीं व तदनंतर मराठींतील वाङ्मयसमीक्षकांनीं नाट्यछटेच्या क्षेत्राला आलेल्या ह्या संकुचितपणाची सर्वांगीण चर्चा करून त्याची व्याप्ति वाढविण्यासाठीं कोणत्या दृष्टीनें प्रयत्न व्हावयास हवा, ह्या संबंधींच्या विधायक सूचना लेखकवर्गाला करायला हव्या होत्या. त्या जर तशा केल्या गेल्या असत्या, तर नाट्यछटेच्या कपाळीं आलेला अपमृत्यु कदाचित् टळला असता, असें मानायला जागा आहे.

बरें हें करणेंहि फारसें अवघड नव्हतें; एवढ्यासाठीं दिवाकरांच्या नाट्य-छटांचेंच पण अधिक समजुतदारपणें वाचन करणें व दर्शन घडविणें जरूर होतें. कारण दिवाकरांनीं वरील स्वरूपाच्या नाट्यछटांइतक्याच दुसऱ्याहि स्वरूपाच्या नाट्यछटा लिहिलेल्या होत्या. परंतु त्यांची कोणी फारशी दखल घेतलेली नव्हती; त्यांचें यथायोग्य रसग्रहण करून तद्वारां नाट्यछटेचा मूलहेतु जो जीवनाचें नाट्य-दर्शन तो कसा विशेषत्वानें सफल होतो, तें स्पष्ट करावयास हवें होतें. हें दाखवून द्यावयास हवें होतें कीं जीवनांतील नाट्याचें दर्शन घडवितांना तें नेहमीं एकाच

साच्याचें व स्वरूपाचें होईल असें नाहीं: एका विशिष्ट जीवननाटयाचेंच दर्शन नाटयछटेंतून घडविल्यानें तिचें स्वरूप आकुंचित होऊं लागलें व कांहीं काळानंतर तिच्या अंगची कुतूहलोत्पादनाची व नवनवीन सौंदर्यें निर्माण करण्याची व नवनवीन सत्यें प्रगट करण्याची शक्ति नाहींशी झाली. नाटयछटेच्या वाचनानें वाचकांच्या मनात निर्माण होणारी भावना ही उक्ति व कृति किंवा कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगतीच्या दर्शनानें निर्माण होणाऱ्या ज्ञानगर्भ उपहासाचीच असेल असें नाहीं; तर ती आनंद, शोक, भीति, उत्साह, जुगुप्सा, प्रशंसा इत्यादि अनेक भाव त्याच्या मनांत निर्माण करूं शकेल. जीवनाच्या दैनंदिन व्यवहारांमध्यें अशीं अनेक स्थळें आहेत कीं ज्यांचें नाटयछटेच्या द्वारां केलेलें चित्रण हें परिणामकारक होऊं शकेल. माणसाच्या हरघडीच्या अनौपचारिक भाषणांतून वा उक्तींतून त्याचा जीवनाशीं असणारा संबंध अत्यंत नैसर्गिकपणें, अकृत्रिमतेनें, अभावितपणें व म्हणूनच वास्तवतेनें प्रगट होत असतो. ह्यांतून अनेक भाव व्यक्त होत असतात; अनंतविध अनुभवांची प्रतीति येत असते; ज्यांच्या मूलस्थानांची कल्पनाहि येणार नाहीं, असले नानाविध संस्कार, ग्रह, दुराग्रह त्यांतून व्यक्त होत असतात; कांहीं वेळां—बालकांच्या संभाषणातल्याप्रमाणे—त्यांत निर्व्याजता, निर्मलता—एकप्रकारचा खेळकर मोकळेपणा असतो; कांहीं वेळां त्यांत मधूनच साक्षात्कारासारखें झालेलें तत्वदर्शन असतें; निरागस आनंदाचा, सुखाचा आविष्कार असतो; हृदय पिळवटून काढणारे दुःखाचे सूर असतात; विशिष्ट आत्मिक सुखाच्या अभावितपणें झालेल्या जाणिवेनें अनुभवास आलेली उदात्तता असते—ह्या आणि इतर अगणित भावानुभवांची अभिव्यक्ति आपल्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या हरघडीच्या संभाषणांतील शब्द अभावितपणें करीत असतात. जीवननाट्याच्या ह्या अनंतरंगी छटाच नव्हेत काय ? ह्या सर्वच नाट्यछटांचे विषय कां होऊं नयेत ? ह्यांतील एकाच रंगाच्या, एकाच आकाराच्या छटा निवडून जर आपण आपल्या 'नाटयछटां'ची घडण करूं लागलों, तर तो आपलाच दोष नव्हे काय ? नाट्यछटेचें विषयक्षेत्र जीवननाट्याच्या क्षेत्राइतकेंच अमर्याद आहे. दिवाकरांनीं केवळ जीवनदर्शन करणें हाच ज्यांचा प्रधान हेतु ठरतो अशा नाट्यछटा पुष्कळच लिहिलेल्या

आहेत. त्यांजकडे दुर्लक्ष करून कसें चालेल? 'अहो! आज गिऱ्हाईकच आलें नाहीं!' ही त्यांची नाट्यछटा घ्या. अन्त्याविधीचें सामान विकणाऱ्या एका दुकानदाराचे हे सहजोद्गार आहेत; परंतु त्यांत जीवनाच्या विविधतेचें केवढें सखोल दर्शन घडविण्याचें सामर्थ्य आहे! 'एक हलवायाचें दुकान', 'चिंगी महिन्याची झाली नाहीं, तोंच'...'बोलावणं आल्याशिवाय नाहीं!' इत्यादि नाट्यछटांचा प्रधान हेतु जीवनांतील विविध नाट्याचें दर्शन हाच आहे. केवळ कल्पनेच्या भराऱ्या मारण्याचाहि कांहींत प्रयत्न केला आहे; अगदीं सुरवातीस स्पष्ट केल्याप्रमाणें केवळ तत्वचिंतन हाहि कित्येक छटांचा हेतु आहे; कित्येक छटा तर प्रतीकात्मक आहेत; परंतु असें असूनहि त्यांचे ठिकाणी जो जिवंतपणा आहे, जी आकर्षकता आहे, ती त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या जीवननाट्याच्या दर्शनामुळें. दिवाकरांनीं ह्याप्रमाणें नाट्यछटेच्या विषय-क्षेत्राच्या व्याप्तीची कल्पना आपल्या छटांच्या द्वारां आपणांस दिलेली आहे. तिचें परमतत्त्व जीवननाट्याचें विविध दर्शन घडविणें हेंच आहे, हें त्यांनीं आपल्या कृतींच्या द्वारां स्पष्ट केलें आहे. उक्ति व कृति, कल्पना व वस्तुस्थिति ह्यांतील विसंगतीचें चित्रण करण्यांत त्यांच्या पुष्कळ छटा खर्चीं पडलेल्या असल्या तरी केवळ तेवढ्यांचेंच चित्रण करण्यापुरतें नाट्यछटेचें क्षेत्र संकुचित करण्याचा त्यांना हेतु नव्हता हें स्पष्ट आहे.

तेव्हां आज नाट्यछटा ह्या वाङ्मयप्रकाराचें पुनरुत्थान व्हावें असें जर आपणांस खरोखरच वाटत असेल, तर आपण त्याच्या स्वरूपाबाबत मनाशीं बाळगलेली ही संकुचित कल्पना सोडून दिली पाहिजे; व त्याच्या मूलभूत स्वरूपाबाबतची यथार्थ कल्पना करून घेतली पाहिजे. त्याच्या मूलभूत प्रकृतीची व्याप्ति किती विस्तीर्ण, बहुरंगी व अनंतस्पर्शी आहे ह्याची सम्यक् कल्पना आल्यानंतर आमच्या मराठी लेखकवर्गाकडून ह्या वाङ्मयप्रकाराचा विकास होण्याला जड जाणार नाहीं. कोणताहि वाङ्मयप्रकार हा जेव्हां आपली मूलप्रकृति व तिची व्याप्ति लक्षांत न घेतां तिचा संकोच करून स्वतःला एक प्रकारचें सांचेबंद स्वरूप आणतो, त्यावेळीं तो विकसित होत नसून हळूंहळूं

चैतन्यहीन होत आहे असेंच समजलें पाहिजे; व त्याच्या मूळप्रकृतीचें स्वरूप अधिक स्पष्ट करून घेण्याचा व देण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे. ह्या दृष्टीनें विचार करतां आजच्या मराठी लघुकथेला, कादंबरीला, लघुनिबंधाला, नाटकाला व काव्याला कोणतें स्वरूप आलेलें आहे ह्याची चिकित्सा होणें अत्यावश्यक आहे.

काव्य व तालबद्धता

ललितवाङ्मयाच्या सगळयाच प्रकारांत रसात्मकता आढळते. मग ती काव्यामध्येंच पद्यरुप कां धारण करते ? काव्य हेंच तेवढें तालबद्ध कां असतें असा प्रश्न आहे.

ललितवाङ्मयाचे स्थूल मानानें जे गद्य व पद्य असे दोन विभाग आपण पाडतों, त्यांत काव्याचा अन्तर्भाव पद्यविभागांत करतों. काव्य हें पद्यमय कां बनतें ? त्यांत तालबद्धता कशानें येते ? हा प्रश्न आपणास सोडवावयाचा आहे.

एखादी लघुकथा ही लघुकथा कां बनते, कादंबरींत कादंबरीत्व कशानें येतें अशा प्रश्नांप्रमाणेंच वरील प्रश्न हा सकृद्दर्शनीं चमत्कारिक व म्हणून कांहींच्या मतें निरर्थक वाटत असला तरी तो तसा नाहीं. हा प्रश्न विचारतांना विचारणारानें रसात्मक अशा शब्दप्रबंधाच्या द्वारां निर्माण होणाऱ्या काव्याच्या ठिकाणची तालबद्धता डोळयासमोर ठेवली आहे व ती त्यांत कशी अवतरते हें जाणून घेण्याची इच्छा दर्शविली आहे.

प्रश्नाचें उत्तर सांपडायला सोपें जावें, म्हणून ललित-वाङ्मयाच्या निर्मितीचें स्वरूप इतर वाङ्मयप्रकारांच्या बाबतींत कसें असतें तें प्रथम स्थूलमानानें लक्षांत घेऊं.

जीवनाचीं नानाविध अंगें ललितलेखकांच्या अवलोकनांत येत असतात. ह्या सर्व अंगांची अभिव्यक्ति ललितवाङ्मयाच्या द्वारां होऊं शकते. परंतु आपण असें पाहतों कीं हीं सगळींच अंगें ललित–वाङ्मयाच्या सगळयाच प्रकारां-तून सारख्याच परिणामकारकपणें नेहमीं व्यक्त होऊं शकतीलच असें नाहीं. त्यांतील कांहीं अंगें अशीं असतील कीं त्यांचें दर्शन हें कादंबरीच्या द्वारां घड-विणेंच कलादृष्टया उचित ठरेल; कांहीं अशींहि असतील कीं ज्यांची संपूर्णाभि-

व्यक्ति ही नाट्याच्याच द्वारां करावी लागेल. कांहीं लघुकथांतून प्रगट होऊं शकतील तर कांहींना केवळ लघुनिबंधांच्या द्वारेंच वाचा फोडावी लागेल.

तेव्हां प्रश्न असा येतो कीं एका विशिष्ट प्रकारच्या जीवनांगाचा एक विशिष्ट प्रकारचा भावानुभव हा एकाच वेळीं लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्या तिन्ही वाङ्मयप्रकारांतून **सारख्याच परिणामकारकपणें** अभिव्यक्त होऊं शकेल काय? कीं हा विशिष्ट स्वरूपाचा भावानुभव ह्यापैकींच एकाच कोणत्या तरी वाङ्मयप्रकाराच्या द्वारां यथार्थपणें अभिव्यक्त होऊं शकेल?

ह्या प्रश्नासंबंधीं विचार करूं लागलों कीं असें दिसून येतें कीं ज्या विशिष्ट भावानुभवांतून एखादी लघुकथा जन्मास येते, त्याच भावानुभवांतून तितक्याच परिणामकारकपणें एखादी कादंबरी जन्माला येणें कठीण असतें. एकाच जीवनांगाचें दर्शन हें लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्या तिहींच्या द्वारां घडवितां येईल; नाहीं असें नाहीं; परंतु येथें लघुकथा, कादंबरी व नाटक ह्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावानुभवांत मुळांतच थोडीफार भिन्नता असते हें लक्षांत येईल. ही भिन्नता जर त्या ठिकाणीं नसेल तर हीं तीन वेगवेगळीं दर्शनें साधणारच नाहींत. एक विशिष्ट स्वरूपाचा भावानुभव हा एका विशिष्ट स्वरुपांतच अभिव्यक्त होण्याचा प्रयत्न करणार; त्याचें स्वरूपच असें असेल कीं त्याची अभिव्यक्ति ही एका विशिष्ट प्रकारच्या ललितवाङ्मप्रकारांतून जर झाली तरच तिला कलात्मकतेच्या दृष्टीनें पूर्णता येऊं शकेल.

हें वरील विवेचन जर बरोबर असेल तर मग असें म्हणायला हरकत नाहीं कीं कांहीं विशिष्ट स्वरूपाचे भावानुभव हे काव्याच्या द्वारां व्यक्त होणेंच कलादृष्ट्या उचित असतें; किंवा याच्याहि पुढें जाऊन असें म्हणतां येईल कीं कांहीं विशिष्ट स्वरूपाचे भावानुभवच तेवढे काव्याच्या द्वारां व्यक्त होण्याला उचित असतात; निदान कांहीं भावानुभव तरी असे असतात कीं ज्यांची अभिव्यक्ति काव्याखेरीज इतर कोणत्याहि वाङ्मयप्रकाराचे द्वारां करणें अशक्य असतें; ते काव्यांतूनच व्यक्त होतात व त्यांतील संपूर्ण सौंदर्य अभिव्यक्त करण्याचें सामर्थ्य काव्याच्याच ठिकाणीं असतें. एखाद्या कवीच्या कविता वाचतांना आपणाला हा अनुभव नेहमीं येतो: आपल्याला त्यांतील कांहीं कवितांतून व्यक्त केलेला अनुभव हा गद्यांतून अधिक परिणामकारकपणें व्यक्त

करतां आला असता असें त्या कविता वाचतांना वाटतें; अर्थात् अशा कवितांतून खरेंखुरें काव्य आपणास पहावयास मिळत नाहीं; खऱ्याखुऱ्या जातिवंत काव्याचें लक्षण हेंच कीं त्यांत व्यक्त झालेला भावानुभव हा केवळ त्या छंदोमयी स्वरुपांतूनच अतीव सौंदर्यानें व्यक्त होण्यासाठीं अवतरलेला असतो. उत्कृष्ट काव्याचें भाषांतर होऊं शकत नाहीं असें जें आपण म्हणतों त्यांतील मर्म हेंच आहे.

हीच गोष्ट पुढील अनुभवावरूनहि सिद्ध होण्यासारखी आहे : आपण असें पाहतों कीं एखादा लेखक हा जसा कवि असतो तसाच लघुकथालेखक, कादंबरीकार व क्वचित् नाटककारहि असूं शकतो. येथें एकच व्यक्ति ही कांहीं वेळां काव्य लिहिते, कांहीं वेळां लघुकथा लिहिते व कांहीं वेळां नाटकें लिहिते. तिला काव्यलेखन करावयास लावण्यास जो भावानुभव प्रेरक ठरतो त्याचें स्वरूप, तीच व्यक्ति लघुकथा लिहावयास उद्युक्त झालेली असतां जो भावानुभव प्रेरक ठरलेला असतो त्याच्या स्वरूपाहून भिन्न असतें. जो भावानुभव काव्यरूपानें व्यक्त होतो त्याचें स्वरूप काव्यरूप अभिव्यक्तीला साजेसेंच असलें पाहिजे व जो भावानुभव लघुकथेच्या रूपानें अवतरतो त्याचें स्वरूप लघुकथारूप अभिव्यक्तीला साजेसेंच असलें पाहिजे हें उघड आहे. हीं भावानुभवाचीं मूळ स्वरूपेंच अशा रीतीनें भिन्न असल्यामुळें एकच व्यक्ति त्यांची अभिव्यक्ति दोन भिन्न वाङ्मयप्रकारांच्या द्वारां साधते.

वरील विवेचनांतून प्रस्तुत प्रश्नापुरता जो निष्कर्ष निघाला तो असा कीं काव्यरूपानें प्रगट होणाऱ्या भावनानुभवांच्या मूळ स्वरूपांतच असें कांहीं तरी असतें कीं ज्यामुळें ते भावानुभव कलादृष्ट्या काव्यरूपानें छंदोमयी वाणींतून प्रगट होणें अपरिहार्य असतें. ते ज्या अन्तर्मनांत फुलतात तें मन जर कवीचें असेल, म्हणजेच असल्या भावानुभवांना शब्दांच्या द्वारां काव्यरूपानें व्यक्त करण्याची शक्ती असलेल्या प्रतिभावान् लेखकाचें असेल, तर अर्थात्च ते भावानुभव विशिष्ट अशा तालबद्ध स्वरूपांतच वाङ्मयांत अवतरतील.

काव्याच्या ठिकाणीं आढळणाऱ्या तालबद्धतेला ह्याप्रमाणें जसें ह्या विशिष्ट काव्यसुलभ भावानुभवाचें मूळ स्वरूपच कारण आहे, त्याचप्रमाणें कलेचे व सौंदर्याचे त्रिकालाबाधित संकेतहि कारण आहेत. कलेच्या सर्वच प्रकारांत सुसंगति,

प्रमाणबद्धता, समतोलपणा, सुसंवादित्व, सुप्रमाण साम्यविरोध इत्यादींचा आढळ दिसून येतो; कलाकृतींतील या अंगांची जाणीव झाल्यानेंच आपणांस सौंदर्य-दर्शनाचा आनंद होत असतो. कलेच्या वेगवेगळया प्रकारांत ही सुखकर जाणीव आपणाला वेगवेगळया मार्गांनीं, वेगवेगळया अंगांतून होत असते. चित्र पाहत असतां त्यांतील छायाप्रकाशांतून, त्यांतील रेषांतून, चित्रविषयाच्या अंगोपांगांतून, त्यांच्या मांडणींतून आपणास ह्या सुसंगतीचा, प्रमाणबद्धतेचा, समतोलपणाचा प्रत्यय येत असतो. जी गोष्ट चित्राबाबत तीच संगीताबाबत दिसून येते. तेथें ध्वनींतील सुसंवादित्व आपल्याला मोहून टाकीत असतें. काव्याभिव्यक्तीला अनुरूप असलेला भावानुभव जेव्हां शब्द-रूपानें प्रगट होऊं लागतो, त्यावेळीं शब्दांच्या नादांतून, अर्थांतून निर्माण होणाऱ्या कल्पनाचित्रांतून (images) व त्या कल्पनाचित्रांनीं निर्मिलेल्या भावांतून एक प्रकारचा सुसंवाद प्रत्ययास येत असतो, यांत नवल तें काय ? काव्यांत अवतरणारी तालबद्धता ही त्यांतील इतर रंग, रूप, आकार, भाव यांतील सुसंगतींना पेलून धरणारी, पूरक ठरणारी, पोषक ठरणारी अशी नादसंगति असते. सौंदर्याचें सर्वांगीण दर्शन घडविण्याचें सामर्थ्य काव्याच्या ठिकाणीं असल्यामुळें त्यामधील इतर सुसंगतींबरोबर नादसंगति ही आपणांस अधिकच जाणवते. नादसंगति काय, रूपसंगति काय, भावसंगति काय—जीवनांतील अंतिम सुसंगतीचीं तीं विविध रूपेंच होत; काव्याच्या ठिकाणीं हीं सर्व रूपें एकसमयावच्छेदेंकरून व्यक्त करण्याची शक्ति आहे. कवीचें कार्य हीच अर्थ, नाद, भाव, कल्पनाचित्र यांतील संपूर्ण सुसंगति निर्मिण्याचें आहे; हेंच कार्य तो करीत असतो. त्यांतून काव्याची तालबद्धता (rhythm) प्रतीत होते. अर्थ, भाव, नाद, कल्पनाचित्र, या सर्वच बाबतींत सुसंवाद, समतोलपणा, प्रमाणबद्धता ह्या गोष्टी कवीच्या ठिकाणच्या प्रतिभाशक्तीमुळें काव्यांत साधल्या जात असल्यामुळें काव्यांत रसात्मक व नादात्मक तालबद्धता अवतरते. रसात्मक तालबद्धता, अर्थ, कल्पनाचित्रें व तन्निर्मित भाव ह्यांच्यांतील सुसंगतीच्या जाणिवेनें प्रतीत होते. पद्यात्मकता ही नादांतील सुसंवादाच्या जाणिवेनें प्रतीत होते एवढेंच.
